

“গিরিশচন্দ্র ঘোষ বহুভাষী”

বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ

অধ্যাপক মনমথমোহন বসু, এম.এ.



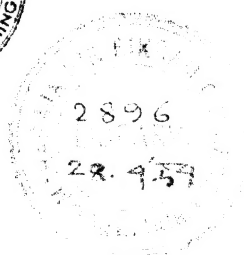
৬০.
অ.৪.

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত

“গিরিশচন্দ্র ঘোষ বহুতাবলী”

বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ

অধ্যাপক মন্থমোহন বসু, এম. এ.



কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত

১৯৪৮

মূল্য—১/-

PRINTED IN INDIA

PRINTED AND PUBLISHED BY NISHICHANDRA SEN, (O.L.G.)
SUPERINTENDENT, CALCUTTA UNIVERSITY PRESS
48 HAZRA ROAD BALLYGUNGE, CALCUTTA

1503 B - July, 1946—B

ভূমিকা

“বাংলা নাটকেব উৎকৃষ্টি ও ক্রমবিকাশ” প্রকাশিত হইল। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে ১৯৪১ খ্রীষ্টাব্দেব “গির্বাশচন্দ্র ঘোষ লেকচাৰাব”ৰূপে আমি যে সকল বক্তৃতা দিয়াছিলাম তাহাই এই গ্রন্থে মুদ্রিত হইয়াছে। বক্তৃতাদানেব পর যথাসময়ে এই গ্রন্থেব পাণ্ডুলিপি মুদ্রায়ন্ত্বে প্রেবিত হইয়াছিল, কিন্তু ইহাৰ মুক্তিলাভেৰ সৌভাগ্য ঘটিল তাহাব ছয় বৎসব পরে! শুনলাম, বিশ্ববিদ্যালয়েৰ মুদ্রণ-বিভাগেৰ নানা গোলযোগই নাকি এই অসম্ভব বিলম্বেব কাৰণ। এই বিশ্বব্যাপী বিপ্লবেৰ যুগে আমাদেৰ বিশ্ববিদ্যালয়ে একপ অস্বাভাবিক গোলযোগ হওয়া অবশ্য বিচিত্র নয় এবং তজ্জন্ত অন্ময়োগ কবাও বোদ হয় অনুচিত, কিন্তু এই বিলম্বেব ফলে আমাৰ যে সকল অস্ববিধা হইয়াছে তাহাৰ ত্ৰই একটি পাঠকবর্গেব গোচবে আনা যতব্য মনে কবিত্তেছি। এই ছয় বৎসর যে সাধারণ বৎসব ছিল না তাহা বলা বাহুল্য। এই কয় বৎসরেব মধ্যে সমস্ত বিশ্বেব সহিত আমাদেব দেশেৰও অবস্থা সম্পূর্ণ পবিবর্তিত হইয়া গিয়াছে। এই পবিবর্তনেৰ সহিত সঙ্গতি বক্ষাব জন্ত এই গ্রন্থেবও নানা স্থানে কিছু কিছু পবিবর্তন করা আবশ্যিক হইয়াছিল, কিন্তু ইহাব যে অংশ পূৰ্বেই মুদ্রিত হইয়া গিয়াছিল তাহাৰ মধ্যে কোন পবিবর্তন কবা সম্ভবপব ছিল না। কেবল শেষাংশেব মূদ্রণকালে মাঝে মাঝে এই সূযোগ কয়ৎপাবমাণে পাওয়া গিয়াছিল। ইহাৰ ফলে উৎস অংশেৰ মধ্যে হয়ত কোন কোন স্থলে অসামঞ্জস্যাদি দোষ ঘটিয়াছে। তন্ত্ৰিগ্ন অল্পস্বল্প মূদ্রাকর প্রমাদও আছে। আশা কবি, এরূপ কোন দোষ লক্ষিত হইলে পাঠকবর্গ তাহাব কারণ বুঝিয়া ক্ষমা কবিবেন।

কিন্তু আব একটি কাৰণে এই বিলম্বেৰ জন্ত আমি বাস্তাবক ত্ৰুখিত। বাংলা নাটকেব উৎপত্তিকাল হইতে আধুনিককাল পর্যন্ত

ইহার ক্রমবিকাশের একটি ধারাবাহিক ইতিহাস লিখিবার চেষ্টা এই প্রথম। কেবল বাংলা কেন, ভারতের আর কোন প্রাদেশিক ভাষায় লিখিত নাটকের এরূপ ইতিহাস রচনার চেষ্টা বোধ হয় ইহার পূর্বে আর কখন হয় নাই। কতিপয় পাশ্চাত্য পণ্ডিতের দ্বারা সংস্কৃত নাটকের কয়েকটি “ইতিহাস” সংকলিত হইয়াছে বটে, কিন্তু সেগুলিকে উক্ত নাটকের ক্রমাভিব্যক্তির ইতিহাস বলা চলে না। সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তির দুই একটি কিংবদন্তিমূলক তথাকথিত ইতিহাস, কতিপয় নাটকের সংক্ষিপ্ত বিবরণ ও সমালোচনা এবং তাহাদের রচনাকাল-নির্ণয়ের ব্যর্থ বা সফল চেষ্টা ভিন্ন আর বেশী কিছু সেগুলির মধ্যে পাওয়া যায় না। প্রাচ্যপণ্ডিতগণ সাধারণতঃ এই সকল পাশ্চাত্যপণ্ডিতদেরই অনুবর্তী হইয়াছেন। তাহাদের মধ্যে যাহারা কিছু অধিক গবেষণা করিয়াছেন, তাহারা অধিকাংশ স্থলে নাটকের রচনাকালাদি লইয়াই বাদপ্রতিবাদে রত হইয়াছেন—সংস্কৃত বা প্রাকৃত নাটকের ক্রমবিকাশের ধাৰা আবিষ্কারের জন্য কোন প্রগাঢ় চেষ্টার লক্ষণ তাহাদের গ্রন্থে দেখা যায় না। সুতরাং এই গ্রন্থ রচনাকালে আমি কোন মহাজনের পথ অনুসরণ করিবার সুযোগ পাই নাই এবং তাহার ফলে প্রতিপদক্ষেপে আমাকে নিজের বুদ্ধিবিবেচনা ও গবেষণার উপর নির্ভর করিতে হইয়াছে। এরূপ পদাঙ্কবিহীন বিঘ্নসঙ্কুল অজ্ঞানপথে একা অগ্রসর হওয়া যে সুখসাধ্য নয় তাহা বোধ হয় সকলেই স্বীকার করিবেন। তাহার উপর আর একটি কারণ এই কার্যের দুরূহতা সমধিক পরিমাণে বৃদ্ধি করিয়াছিল। বাঙালী জাতি ভারতের প্রাচীনতম জাতিগণের মধ্যে অন্যতম। অতি প্রাচীনকাল হইতে নানাদেশ হইতে আগত বিভিন্ন জাতির সংমিশ্রণ দ্বারা এই মহাজাতি গঠিত ও পুষ্ট হইয়াছে এবং বহু ধর্মবিপ্লব ও অসংখ্য রাষ্ট্রবিপ্লব ইহার কৃষ্টি ও সমাজের উপর স্ব স্ব প্রভাবের চিহ্ন রাখিয়া গিয়াছে। আমাদের নাট্যপ্রবাহও স্বভাবতই আদিমকাল হইতে এই পরিবর্তন-শীল বিমিশ্র কৃষ্টি ও সমাজের অনুগামী হইয়া চলিয়া আসিয়াছে।

সুতরাং ইহার উৎপত্তির মূল-উৎস অনুসন্ধান করিবার জন্য আমাকে প্রাগৈতিহাসিক যুগের গহনবনে প্রবেশ করিয়া পথপ্রদর্শকের অভাবে নিজের পথ নিজেই প্রস্তুত করিয়া লইতে হইয়াছে এবং ইহার অভিব্যক্তি-শৃঙ্খলের যে সকল অংশ হারাইয়া গিয়াছে বা লুপ্ত হইয়াছে, যুক্তিসঙ্গত অনুমানের সাহায্যে সে সকল অংশ পূরণ করিয়া লইবার চেষ্টা করিতে হইয়াছে। একরূপ স্থলে ভুলভ্রান্তি হওয়া কিছুমাত্র বিচিত্র নয় এবং সম্ভবতঃ আমারও কোন কোন স্থানে তাহা হইয়াছে। অবশ্য আমি কোন সিদ্ধান্তে উপনীত হইবার পূর্বে সংগৃহীত তথ্য-গুলিকে যত্নসহকারে বিচার-বিশ্লেষণপূর্বক যাহা সত্য বলিয়া আমার ধারণা হইয়াছে কেবল তাহাই গ্রহণ করিয়াছি। কিন্তু তাহার ফলে যে আমি সম্পূর্ণরূপে ভ্রান্তিশূন্য হইয়াছি একরূপ ভ্রান্ত ধারণা আমার কখনও হয় নাই। তন্মিন্ন সর্বত্র স্বাধীন চিন্তার উপর নির্ভর করিতে আমার অনেক সিদ্ধান্ত প্রচলিত-মতের বিরোধী হইয়াছে এবং এমন অনেক কথা আমি বলিয়াছি যাহা সাধারণের নিকট নিতান্ত অভিনব বলিয়া বোধ হইবে। সুতরাং যুক্তির উপর প্রতিষ্ঠিত হইলেও গতানুগতিকতায় সাঁহা বা অভ্যস্ত তাঁহারা তাঁহাদের চিরপোষিত সংস্কার ত্যাগ করিয়া আমার এই সকল নূতনমত যে সহজে গ্রহণ করিবেন একরূপ ভরসা আমি করিতে পারি না। এইজন্য নিরপেক্ষ, বিশেষজ্ঞ ও সর্বজনমান্য সমালোচকদের দ্বারা আমার যুক্তি ও সিদ্ধান্তগুলি পরীক্ষিত হওয়ার প্রয়োজনীয়তা আমি বিশেষভাবেই অনুভব করিয়াছি। গ্রন্থটি সময়মত প্রকাশিত হইলে এ পরীক্ষা এতদিনে হইয়া যাইত। আমিও তদনুসারে নিজ ভ্রমগুলি সংশোধন করিয়া লইতে পারিতাম। এই প্রাচীন বয়সে ইহার পর আর তাহা সম্ভব হইবে কি না জানি না।

কিন্তু ভবিষ্যৎ যাহাই হউক, অতীতে আমার এই দীর্ঘজীবন যে আমাকে একটা বিষয়ে বিশেষ সাহায্য করিয়াছে তাহা আমি কৃতজ্ঞচিত্তে স্বীকার করিতেছি। কলিকাতায় সাধারণ নাট্যশালা-প্রতিষ্ঠার অল্প কয়েক বৎসর পরেই ইহার সহিত আমার পরিচয়

আরম্ভ হয় এবং পরে নানা কারণে সে পরিচয় ক্রমশঃ খুবই ঘনিষ্ঠ হইয়া দাঁড়ায়। এইরূপে এই রঙ্গালয়ের ও এখানে অভিনীত নাটক-সমূহের ক্রমবিকাশের প্রথমাবধি সকল পর্যায় খুব নিকট হইতে পর্যবেক্ষণ করিবার সুযোগ আমি পাইয়াছি। তন্মিন্ন নানা রঙ্গালয়ের পরিচালকবর্গের অনুরোধে এই ব্যাপারে নেগথে একটা প্রয়োজনীয় অংশও আমাকে বহুবৎসর যাবৎ গ্রহণ করিতে হইয়াছে। সুতরাং প্রাচীন ও মধ্য যুগের নাটকের আলোচনাকালে আমাকে যে সকল ভটিল সমস্তার সম্মুখীন হইতে হইয়াছিল এক্ষেত্রে তাহা হয় নাই। এই কারণে আমি বর্তমানযুগের নাটকাদি-সম্বন্ধে অধিকতর দৃঢ়ভাবে মতপ্রকাশে সাহসী হইয়াছি। এ যুগের যে সকল ঘটনাতির উল্লেখ আমি করিয়াছি সেগুলি প্রায় সমস্তই আমি স্বয়ং প্রত্যক্ষ করিয়াছি, অথবা সাক্ষাৎভাবে সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিগণের নিকট অবগত হইয়াছি। তাঁহারা সকলেই আমার বন্ধু ছিলেন, সুতরাং ঐ সকল ঘটনার সত্যতা সম্বন্ধে সন্দেহের কোন কারণ নাই। কিন্তু মন্বা ও সমালোচনাগুলি অবশ্য সম্পূর্ণরূপে আমার নিজের। সেগুলির গাযাতা সম্বন্ধে বিচার করিবার ভার রহিল সহৃদয় পাঠকবর্গের উপর।

কিন্তু আশা করি পাঠক ও সমালোচকগণ সকল সময়ে মনে রাখিবেন যে, বাংলা নাটকসমূহের সংক্ষিপ্ত বা বিস্তৃত একটা বিবরণ দেওয়া এ গ্রন্থের মখা উদ্দেশ্য নয়, পরন্তু ইহা আমাদের নাট্য-সাহিত্যের অভিযুক্তির ইতিহাস। সুতরাং আমাদের বহু নাটকেরই উল্লেখ ইহাতে দেখিতে পাওয়া যাইবে না। কেবল যে সকল নাটক ও ঘটনা আমাদের নাট্যসাহিত্যের ক্রমবিকাশে সহায়তা করিয়াছে, কিংবা উহার প্রগতির পথে বাধা সৃষ্টি করিয়াছে, প্রধানতঃ সেই সকল নাটক ও ঘটনারই আলোচনা ইহাতে করা হইয়াছে। সেই সঙ্গে আমি প্রত্যেক যুগ-পরিবর্তনের কারণ নির্দেশপূর্বক ক্রমে নাটকগুলি নবযুগোপযোগী রূপ ধারণ করিয়াছে তাহা দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি। সেইজন্ম যে সকল নাট্যকার নূতন কিছু দান করিয়া আমাদের নাট্যসাহিত্যের পুষ্টিসাধন করিয়াছেন

কেবল তাঁহাদের সম্বন্ধে অপেক্ষাকৃত বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা কৰ্তব্য মনে করিয়াছি। কিন্তু জীবিত আধুনিক নাট্যকারগণের এরূপ দান সাধারণভাবে স্বীকার করিলেও নানা কারণে তাঁহাদের কাহারও নাম উল্লেখ করা সমীচীন মনে করি নাই। তাঁহারা সকলেই আমার স্নেহ ও শ্রদ্ধার পাত্র, হৃদবাং আশা করি তাঁহারা আমার অভিপ্রায় বুঝিয়া এ ত্রুটি মার্জনা করিবেন।

নাট্যজগতে আমাদের এই প্রগতির যথার্থ মূল্য ও স্বরূপ নির্ণয়ের জন্য তুলনামূলক সমালোচনার প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করিয়া আমি এই গ্রন্থমধ্যে পাশ্চাত্য নাটকেরও উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের একটি সংক্ষিপ্ত ইতিহাস সন্নিবিষ্ট করিয়াছি। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এই ইতিহাসের আলোচনাকালে পাশ্চাত্য ঐতিহাসিকদের সহিত আমি সবত্র একমত হইতে পারি নাই। পাশ্চাত্যেরা সাধারণতঃ গ্রীক নাটক হইতেই এই ইতিহাস আরম্ভ করেন, কাবণ গ্রীস-দেশকেই তাঁহারা তাহাদের সকল কৃষ্টির ও সভ্যতার জন্মভূমি বলিয়া মনে করেন। ইউরোপের বাহিরের কোন দেশ হইতে গ্রীস তাহার রুপ্তিব কোন অংশ লাভ করিয়াছে, ইহা স্বীকার করিতে বোধ হয় তাঁহাদের আত্মসম্মানে আঘাত লাগে। এমন কি, গ্রীসদেশ যে কেবল ইউরোপের আদি-গুরু নন, পরন্তু প্রাচ্যদেশীয়েরাও যে তাহাদের নাট্যকাদির আদর্শ গ্রীস হইতে পাইয়াছে, ইহা প্রমাণ করিবার জন্য তাঁহাদের মধ্যে অনেককেই বাত্র দেখা যায়। তাঁহারা বলেন, নাট্যাভিনয় ব্যাপারটা প্রাচীনযুগের ভারতীয় জনগণের সম্পূর্ণ অজ্ঞাত ছিল, হুতরাং গ্রীসদেশের মত এখানে সেকালে কোন “জাতীয়” নাটকের উদ্ভব হওয়া সম্ভবপর হয় নাই। এই সকল পণ্ডিতের মতে, সংস্কৃত নাটকই প্রথম ভারতীয় নাটক, আর তাহা জন্মগ্রহণ করিয়াছিল গ্রীকনাটকের জন্মের বহুশত বৎসর পরে। কিন্তু সে নাটকও “জাতীয়” নাটক ছিল না, কারণ সাধারণ জনগণের সহিত তাহার কোন সম্পর্ক ছিল না। ফলে নাট্যরসের কিঞ্চিৎমাত্র আশ্বাদ লাভ করিতেও আমাদের দেশের জনসাধারণকে ইহার

পর নাকি আরও দেড়হাজার বৎসর অপেক্ষা করিতে হইয়াছিল ! এই মত যে সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত নয়, পরন্তু অজ্ঞানসম্ভৃত, তাহা আমি এই গ্রন্থে প্রমাণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। আমি দেখাইয়াছি যে, প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সকল নাট্যপ্রবাহই একটি মূল-উৎস হইতে জন্মগ্রহণ করিয়া একই ভাবে প্রগতির পথে অগ্রসর হইয়াছে। একস্থান হইতে উৎপন্ন—কিন্তু বিভিন্নমুখী—নদীসমূহ যেমন দেশভেদে বিভিন্ন প্রকৃতিসম্পন্ন হয়, তেমনি একই উৎস হইতে উৎপন্ন নাট্যধারা বিভিন্ন দেশে ও কালে বিভিন্নরূপ ধারণ করিয়াছে। কিন্তু পরীক্ষা করিয়া দেখিলে দেখা যাইবে যে, মূলতঃ তাহাদের পরম্পরের মধ্যে বিশেষ প্রভেদ নাই।

প্রকৃত কথা এই যে, মানবের যে সহজাত চিবস্তন রুদ্রি তাহাকে উৎসবে মাতায় ও এইরূপে নানা ললিতকলা সৃষ্টি করিতে তাহাকে প্রণোদিত করে তাহা সর্বত্রই সমান। প্রস্তুতরূপে অসভ্য মানবগণ-কর্তৃক গৃহাগাত্রে ক্ষোদিত চিত্রগুলির সহিত আধুনিক-কালের শ্রেষ্ঠ চিত্রকরদের দ্বারা অঙ্কিত চিত্রসমূহের তুলনা করিয়া দেখিলে এই সত্যই আমরা উপলব্ধি করিয়া থাকি। যে রূপ মানুষকে প্রথমে কেবল “নৃত্য” করায়, তাহাই ক্রমশঃ “নৃত্য”রূপে বিকশিত হইয়া শেষে “নাট্য” সৃষ্টি করে। আমি প্রমাণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি যে, গ্রাক সভ্যতার জন্মের বহুপূর্বেই এদেশে এই নাট্যসৃষ্টি হইয়াছিল এবং যে “শিবোৎসব” এই নাটকের জন্মদাতা তাহা সম্ভবতঃ আমাদের এ অঞ্চলের বণিক ও ওপনিবেশিকদের দ্বারাই পশ্চিম অঞ্চলে প্রবর্তিত হইয়াছিল। সেই সঙ্গে আমি ইহাও দেখাইয়াছি যে, গ্রীকনাটকের ন্যায় আমাদের দেশের নাটক যে কেবল গণ-নাট্যরূপে জন্মগ্রহণ করিয়াছিল তাহা নয়, পরন্তু বহু-বৎসরব্যাপী প্রবল বিজাতীয় প্রভাব সত্ত্বেও বর্তমানকাল পর্য্যন্ত ইহা ইহার জাতীয়ভাব পরিত্যাগ করে নাই। কালক্রমে কতকগুলি দোষ আমাদের নাটকে ও রঙ্গালয়ে প্রবেশ করিয়াছে সন্দেহ নাই, কিন্তু বিলাতী নাটক এবং রঙ্গালয়ও যে সে সকল দোষ হইতে

মুক্ত থাকে নাই তাহা আমি দেখাইয়াছি। বস্তুতঃ এই সকল দোষ মানবচিস্তের স্বাভাবিক দৌর্বল্য হইতে উৎপন্ন এবং মানুষ এ বিষয়ে সর্বত্রই সমান। সুতরাং আমাদের এ সকল দোষ দেখাইয়া পাশ্চাত্য নাটক ও রঙ্গালয়ের শ্রেষ্ঠত্ব প্রমাণ করা যায় না। আর আমাদের নাটকের আদর্শও যে পাশ্চাত্য নাটকের আদর্শ অপেক্ষা কোন অংশে হীন নয়, তাহা আমি পাশ্চাত্যদেশের শ্রেষ্ঠ নাট্য-সমালোচকদেরই মত উদ্ধৃত করিয়া প্রমাণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। কিন্তু সেইসঙ্গে ইহাও স্বীকার করিতে বাধ্য হইয়াছি যে, নানা কারণে আমাদের রঙ্গালয়ের ও নাটকের উন্নতি আশানুরূপ হইতে পারে নাই। সেই জন্য, কি উপায়ে এই উন্নতি সাধন করা যাইতে পারে তাহা আমি গ্রন্থের উপসংহার-ভাগে সংক্ষেপে বিবৃত করিতে চেষ্টা করিয়াছি। আমাদের নাট্যসাহিত্যের উন্নতিকামী সুধাবর্গের দৃষ্টি এদিকে আপতিত হইলে আমি যে নিরতিশয় সুখী হইব তাহা বলা বাতুল্য।

পরিশেষে একটা কথা বলা আবশ্যক মনে করি। এই বয়সে এই দুর্লভ কার্যের ভার গ্রহণ করিয়া আমি যে দুঃসাহসের পরিচয় দিয়াছি তাহার মূলে ছিলেন আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ের বর্তমান রেজিস্ট্রার আমার পরম স্নেহভাজন শ্রীমান সতীশচন্দ্র ঘোষ, এম.এ.। তাঁহারই অদম্য আগ্রহ আমাকে এ কার্যে নিয়োজিত করিয়াছিল। সুতরাং এই গ্রন্থের লভ্য নিন্দাস্তুতির অন্ততঃ কতকটা অংশ যে তাঁহার প্রাপ্য তাহা স্বীকার করিতেই হইবে।

শ্রীমন্মথমোহন বসু

সূচীপত্র

পৃষ্ঠা

প্রথম অধ্যায়—নাটকের উৎপত্তি—প্রাক-আর্যযুগ ও
আর্যযুগ—

জাতীয় দেবতার পূজা উপলক্ষ্যে উৎসবরত ভক্তগণের নৃত্যগীত
হইতে নাটকের উদ্ভব—সূর্যাদেবত সর্পদেশের আদিদেবতা—
ক্রান্তিবৃন্তে সূর্যাদেবেব পরিভ্রমণে ঋতুভেদে নানা উৎসবের জনক
—এই হেতু “যাত্রা” শব্দের দ্বিতীয় অর্থ “উৎসব” ও তৃতীয় অর্থ
“নাট্যাভিনয়”—পরবর্তী কালে সূর্যদেবের শিবমূর্তি-ধারণ—শিব,
মাতৃদেবী উমা, ও কুমার ঐ যুগেব সার্বদেশিক দেবতা—কুমারেব
জন্মগ্রহণ ও তাঁহার বিজয়লাভ উপলক্ষ্যে অল্পচিহ্নিত উৎসবদ্বয়ই
সেকালের প্রধান জাতীয় উৎসব—খ্রীষ্টমাস ও ঈদ, এবং যথাক্রমে
এই দুই উৎসবেই পরবর্তী খ্রীষ্টান-রূপ—শিবোৎসবে অল্পচিহ্নিত
নৃত্যগীত হইতে নাটকের জন্মগ্রহণ শিবের “নটরাজ” উপাধি-
লাভ—প্রাচীন অস্তর বা দ্রাবিড় জাতি দ্বাৰাতে শিবপূজা ও
শিবোৎসবে প্রবর্তক—মোহেঞ্জোদাড়ো হইতে প্রাপ্ত নানা শিব-
মূর্তি ইহাব প্রমাণ—অমৃতফলদাতা “জীবনরক্ষ” বা “বোধিত্রয়”
তলে অবস্থিত শিবমূর্তি এই সকল মূর্তির মধ্যে প্রধান—
মোহেঞ্জোদাড়োর নৃত্যশীল কয়েকটি মূর্তি সম্ভবতঃ উৎসবরত
শিবভক্তের প্রতিমূর্তি—দক্ষিণ ভারতে পচলিত কয়েকটি প্রাচীন
নৃত্য প্রাচীন দ্রাবিড় জাতীর নৃত্যাভিনয়েব প্রতিকৃপ—নাট্যবিষয়ে
এই প্রাচীন অনার্যজাতি আর্যজাতির গুরু—আর্যদিগেব গ্রন্থে ইহা
স্বীকৃত—আর্যগণকর্তৃক শিবের দেবত্ব-স্বীকারেব পৰ আর্য বা
সংস্কৃত নাটকের প্রকৃত অভ্যাস—আর্যদের নাট্যাভিনয় উপলক্ষ্যে
রোপিত “ভজরদণ্ড” বা “ইন্দ্রধ্বজ” প্রাচীন জীবন-রক্ষের চতুর্ক—
অনার্য “তক্ষক” বা সূত্রধারগণ প্রাচীন আর্যদিগের বঙ্গমঞ্চ-নিমাতা
ও মঞ্চাধ্যক্ষ—বিদ্বান্ ও অভিজাত-সম্প্রদায়-কর্তৃক পুষ্টি হওয়াব
ফলে সংস্কৃত নাটকেব ক্রমোন্নতি ও চরমোৎকর্ষলাভ ...

দ্বিতীয় অধ্যায়—বঙ্গবাসীর বৈশিষ্ট্য—বাংলা নাটকের
প্রাচীন-ইতিহাস উদ্ধারের উপায়—পাশ্চাত্য নাটকের
উৎপত্তির ইতিহাস—

বঙ্গীয় কুটি ও নাট্যকলাদির প্রাচীনত্ব ও বঙ্গবাসীর অনন্যসাধারণ
বৈশিষ্ট্য—প্রাচীন বাংলা-নাটকের লোপপ্রাপ্তির কারণ—বাংলা
নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের ইতিহাস-সঙ্কলনের বিবিধ
উপাদান—পাশ্চাত্য নাটকের ক্রমবিকাশের ইতিহাস এই সকল
উপাদানের অগ্রতম—গ্রীকনাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের
ইতিহাস—মধ্যযুগের গ্রীক নাটকের ক্রমবিকাশের ধারা—প্রাচ্য
ও পাশ্চাত্য উভয়বিধ নাটক একই ভাবে উৎপন্ন ও বিকাশপ্রাপ্ত ২২—৩৭

তৃতীয় অধ্যায়—বাংলা নাটকের ক্রমবিকাশ—মধ্যযুগ—

জাতীয়-উৎসবে গীত দেবস্তুতিবাচক নানাবিধ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র গানের
পরিবর্তে দেবতার কোন বিশেষ লীলা অবলম্বনে “পালাগান”
গাহিবার প্রথা প্রবর্তন—পালাগান গ্রীক ও বাংলা উভয়বিধ
নাটকেরই আদিরূপ—সংগৃহীত প্রাচীন বাংলা পালাগান ও
গীতিকাব্যের মধ্যে দশম শতাব্দীতে রচিত “শতপুরাণ” প্রাচীনতম
—বৌদ্ধযুগে শেষভাগে আবির্ভূত শতবাদী বৌদ্ধতান্ত্রিকদের
দেবতা ধর্মঠাকুরের লীলা অবলম্বনে উক্ত পুরাণ রচিত—নতন
দেবতা ধর্মঠাকুর-কর্তৃক শিবের আসন অধিকার ও তাহাব ফলে
শিবোৎসব ধর্মঠাকুরের “গন্তীরা-উৎসব” বা “গাভ্রনে” পরিণত—
যুগভেদে সূর্যদেব বা শিবঠাকুরের ঔদৃশ্য রূপান্তর চিরন্তন ব্যাপাব
—বরিশাল হইতে প্রাপ্ত “সূর্যমঙ্গল” নামে একটি পালাগানে
সূর্যদেবের এই ক্রমিক রূপান্তরের সুস্পষ্ট চিত্র বর্তমান—সম্ভবতঃ
এই পালাগানটি বৌদ্ধযুগের পূর্বে রচিত এবং পরে নানা
লেখক-কর্তৃক রূপান্তরিত—নাটকের অঙ্কুর ও সেকালের কৃষক-
সমাজের চিত্ররূপেও ইহা বিশেষ মূল্যবান—এই সকল পল্লীগীতি
বৃহত্তর মঙ্গলকাব্য-সমূহের অগ্রদূত—বৌদ্ধতান্ত্রিক যুগে প্রাচীন
যাভূদেবীর মনসা, শীতলা, চণ্ডী, কালিকা প্রভৃতি নানারূপে

আবির্ভাব ও তাঁহাদের মহিমা প্রচাবার্থে বিবিধ মঙ্গল-কাব্যের উদ্ভব—বৌদ্ধতান্ত্রিক যোগীদের শক্তি ও মহিমা-ব্যঙ্গক নানা কাহিনীর প্রচার—তন্মতে ময়নামতী ও গোপীচন্দ্রের কাহিনীব অসাধারণ জনপ্রিয়তা—হেতু তদবস্থানে দেশের সর্বত্র বহু গান, গীতিকাব্য ও নাটকের সৃষ্টি—মধ্যযুগের পূর্ববঙ্গীয় মুসলমান কবিগণ রচিত পল্লীগীতিসমূহের নাটকীয় ভাবসম্পদ—“পঞ্চালী” বা “পাচালী” গানের পঞ্চ অঙ্গ—এই সকল অঙ্গের ক্রমিক বিবর্তনের ফলে যাত্রাগানের উৎপত্তি—যাত্রাগান প্রথমে নিরবচ্ছিন্ন গীতিনাট্য, পবে গদ্য-পদ্যময় সংলাপাদির সংযোজনফলে পূর্ণ নাটকে পরিণত—নেপাল হইতে সংগৃহীত মধ্যযুগের বাংলা-নাটকগুলি এই ক্রমবিকাশপদ্ধতির নিদর্শন—শিবোৎসব উপলক্ষ্যে রচিত বসপূর্ণ ছড়া ও হাশুরসাম্বন্ধ নাটিকাগুলি প্রহসনজাতীয় নাটকের অগ্রদূত

.. .. ৩৮—৫৯

চতুর্থ অধ্যায়—বর্তমান যুগের সূত্রপাত—সাধারণ নাট্যশালার প্রতিষ্ঠা—

নাট্যশালাব গঠনপদ্ধতির সহিত নাটকের রচনাপ্রণালীর বনিষ্ঠ সম্বন্ধ—গ্রীকনাট্যশাস্ত্রের কয়েকটি বিধিনিষেধ গ্রীকনাট্যশালারই বৈশিষ্ট্যের ফল—পাশ্চাত্য নাট্যশালাব ক্রমিক বিবর্তনের বিবরণ—প্রাচীন ভাবভেব দ্বিবিধ রঙ্গালয়—১) বাজন্তাদির ভবনে মঞ্চাবাস্তব সঙ্কলন নাট্যশালা ও (২) বারোয়ারীর আসরের দ্বায় সম্পূর্ণরূপে অব্যাহতদ্বার সুপ্রস্তুত সাধারণ রঙ্গভূমি—জাতীয় উৎসব উপলক্ষ্যে নাট্যাভিনয়ের পক্ষে শ্রেয়োক্ত রঙ্গালয়ই অধিকতর উপযোগী এবং সেই কারণে এদেশে যাত্রার লোপসাধন অসম্ভব ও অবাস্তবীয়—“থিয়েটারী” যুগের আবির্ভাবের কারণ-সমূহ—১৭৯৬ সনে স্থাপিত লেবেডেফের “বেঙ্গলী থিয়েটার” এই যুগের অগ্রদূত—১৮৩১ সনে প্রতিষ্ঠিত “হিন্দু থিয়েটার” প্রথম বাঙালী-পরিচালিত থিয়েটার—১৮৫৭ সন হইতে বহু সৌখীন থিয়েটারের আবির্ভাব—এই সকল থিয়েটারে অভিনীত নাট্যকাব্যলী

—রামনারায়ণ, মধুসূদন, দীনবন্ধু ও মনোমোহন এযুগের প্রধান
নাট্যকার—“গ্রামশ্রমাল থিয়েটার” প্রথম স্থায়ী সাধারণ নাট্যশালা
—জাতীয়তাবাদীপক আন্দোলনের ফলে নানা দেশপ্রেমাঙ্ক
নাটকের আবির্ভাব—নাট্যকার জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, উপেন্দ্রনাথ,
প্রমথনাথ প্রভৃতি ৬০—৮৯

পঞ্চম অধ্যায়—বর্তমান যুগের আদিপর্ব—

নবযুগ পুরাতন-ভিত্তির উপর স্থাপিত—“থিয়েটারী” নাটক
ব্যক্তার নাটকেরই নবরূপ—আমাদের চিরন্তন সঙ্গীতানুরাগ যাত্রাব
নাটকের স্থায় থিয়েটারী নাটকেও প্রতিফলিত—কিন্তু বঙ্গরসের
প্রতি অনুরাগ আমাদের বৈশিষ্ট্য নয়, পরস্তু ইহা সার্বদেশিক—
“বেঙ্গল থিয়েটার” ও “গ্রেট গ্রামশ্রমাল থিয়েটার”—মধুসূদন ও
দীনবন্ধুর পরলোকগমনের পর আমাদের নাটক ও রঙ্গালয়ের
দর্শন—অমৃতলালের “তিলতর্পণ নাটক” এই অধঃপতনের একটি
সুন্দর ব্যঙ্গচিত্র—এই সঙ্কটকালে রঙ্গালয়ে গিরিশচন্দ্রের স্থায়ী
ভাবে যোগদান—সার্বজনীন নাট্যরচনায় তাঁহার দক্ষতা—সর্বজন
প্রিয় নাটক-রচনার ক্ষমতা রঙ্গালয়, অভিনেতা ও দর্শকবৃন্দের প্রতি
দুগুণ দৃষ্টি রাখার প্রয়োজনীয়তা—এদেশে পৌরাণিক ও ধর্মমূলক
নাটকের জনপ্রিয়তা—এরূপ নাটকের নাটকত্ব ৯০—১৩৫

ষষ্ঠ অধ্যায়—গিরিশ-যুগ—বাংলার রঙ্গালয়ে ও নাট্য সাহিত্যে গিরিশচন্দ্রের দান—

গিরিশচন্দ্রের নাট্যপ্রতিভার অসাধারণত্ব—তাঁহার বহুবৎসব-
ব্যাপী শিক্ষা, সাধনা ও অভিজ্ঞতা—পৌরাণিক নাটকের প্রতি
তাঁহার আশৈশব অনুরাগ—পৌরাণিক নাটকই তাঁহার প্রথম ও
শেষ সফল নাটক—তাঁহার পৌরাণিক ও ভক্তিরসাত্মক নাটক-
বলীই তৎকালীন মৃতপ্রায় রঙ্গালয়ের জীবনদাতা—তাঁহার
সামাজিক ও ঐতিহাসিক নাটকসমূহের বৈশিষ্ট্য—তিনি স্বভাবতঃ
আদর্শবাদী ও বস্তুতাত্ত্বিকতার বিরোধী—নিঃস্বার্থপ্রেম, ভগবদ্ভক্তি,
নিস্বার্থ কর্ম, নারায়ণজ্ঞানে জনসেবা, আত্মত্যাগ প্রভৃতির আদর্শ-

প্রদর্শনই তাঁহার নাটকসমূহের প্রধান লক্ষ্য—তাঁহার বাঙালী
মনোবৃত্তি—স্থানকালপাত্রোপযোগী ভাষা-ব্যবহারে ও গীতরচনায়
তাঁহার অসামান্য পটুতা—তাঁহার দার্শনিক মতবাদের আলোচনা ১৩৬—১৮৪

সপ্তম অধ্যায়—গিরিশোস্ত্র যুগ—

বসরাজ অমৃতলাল—বাজরুক্ষ ও অতুলরুক্ষ—ক্ষীরোদপ্রসাদ—
তাঁহার নৃতনত্ব—আমাদের নাট্যসাহিত্যে ও রঙ্গালয়ে তাঁহার
বিশিষ্ট দান—দ্বিজেন্দ্রলাল—তাঁহার নাটকসমূহের দোষগুলোর
আলোচনা—রবীন্দ্রনাথ—নাট্যকাররূপে তাঁহার বৈশিষ্ট্য—
অপরেশচন্দ্র, যোগেশচন্দ্র ও সমসাময়িক জনপ্রিয় অত্যন্ত নাট্যকাব
—যোগেশচন্দ্রেব “সীতা” নাটকের বিশেষত্ব—আমাদের রঙ্গালয়ে
ওপত্নীসকলের দান—বঙ্কিমচন্দ্র ও শরৎচন্দ্র—জনপ্রিয় দেশ
প্রেমায়ুক্ত নাটকসমূহেব অসম অহু করণেব ফলে নাট্যসাহিত্যের
ও বঙ্গালয়েব অধোগত —“নাট্যাভিনয় আহন” ও তাঁহার
প্রতিক্রিয়া ১৮৫—২২৫

অষ্টম অধ্যায়—আধুনিক যুগের নাটক ও তাঁহার উন্নতির উপায়—

নাট্যজগতেব নবপন্থা—রঙ্গমঞ্চ, দৃশ্যপট ও আলোকাদির
ক্রমোন্নতি—নাটক ও অভিনয়কলার উপর এই সকল উন্নতির
প্রতিক্রিয়া—সন্মোহ আগমন ও তাঁহার সাহিত্য প্রতিযোগিতাব
ফলে বঙ্গালয়ের ও নাটকের নানা পরিবর্তন—নবপন্থায়ের
নাটকসমূহের দোষগুল আলোচনা—আমাদের রঙ্গালয়ের ও
নাটকেব ভবিষ্যৎ উন্নতির উপায়—নাটকরচনাপ্রণালীসম্বন্ধে
বিশেষজ্ঞদের উপদেশাবলী ও মেডালব স্টীক ব্যাখ্যা—আমাদের
নাটক ও নাট্যালয়ের উন্নতিসাধনবিষয়ে বিশ্ববিদ্যালয় ও শিক্ষা
বিভাগেব কর্তব্য—প্রাথমিক বিদ্যালয়সমূহে আবৃত্তিকলা ও
অভিনয়শিক্ষাদানেব আবশ্যিকতা ২২৬—২৬৬

বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ

প্রথম অধ্যায়

নাটকের উৎপত্তি—প্রাক্ আৰ্যযুগ ও আৰ্যযুগ

উনবিংশ শতাব্দীর বঙ্গীয় নাট্যশালাব ইতিহাস সম্ভ্রামজনক ভাবে সংকলিত হইয়াছে। কিন্তু বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের ইতিহাস-সম্বন্ধে এ কথা বলা চলে না। অথচ একপ ইতিহাস-সংকলনের প্রয়োজনীয়তা সকলেই অনুভব করিয়া থাকেন, কারণ অতীতকে না জানিলে বর্তমানকে ঠিক বোঝা যায় না। কোন নদীর গতি-প্রকৃতি বুঝিতে হইলে তাহার মূল উৎস এবং যে সকল উপনদীর সংযোগে তাহার পুষ্টি সাধিত হইয়াছে তাহার অনুসন্ধান করা আবশ্যক হয়। জাতীয় সংস্কৃতির ধারাও নদী-প্রবাহের ন্যায়। একটা উৎস হইতে বহির্গত হইয়া পবে নানা-দেশাগত উপধারার দ্বারা ইহা পুষ্ট হয় এবং তাহার ফলে কোন কোন স্থানে মূলধারাটির একপ পরিবর্তন ঘটে যে তাহাকে চিনিবার উপায় থাকে না। কিন্তু একপ আগাম্ভিক পরিবর্তন যখন মূলধারাটি ক্ষাপ অবস্থায় থাকে কেবল তখনই সংঘটিত হইতে পারে। নতুবা প্রবাহটি একবার পরিপুষ্ট ও শক্তিশালী হইয়া উঠিলে আর একটি সমশক্তিশালী প্রবাহ আসিয়াও তাহার বিশেষ কপাস্থব ঘটাইতে পারে না। যমুনার অগাধ কালো জল গঙ্গা-গর্ভে প্রবেশ করিয়াছে বটে, কিন্তু সে জগ্ন গঙ্গার বণের কোন ব্যতিক্রম হইয়াছে নীয়া বোধ হয় না। আমাদের জাতীয়

সংস্কৃতির
আমাদের সংস্কৃতি
বৈশিষ্ট্য

সংস্কৃতির গণি ও প্রকৃতির আলোচনাকালেও
আমরা এই সত্যটি বিশেষভাবে উপলব্ধি করি।
কত বিজাতীয় সংস্কৃতিই না এদেশে প্রবেশ

করিয়াছে, কিন্তু আমরা সে সকল উদনসং কবিয়াও নিজস্ব হাবাই
নাই। আমরা দেখি, আমাদের কৃষ্টিব এই চিবন্তন বৈশিষ্ট্য। আমাদের
নাটকেও পূর্ণভাবে বাস্কত হইয়াছে।

ঐতিহাসিকমাত্রই স্বীকার করেন যে, পৃথিবীর প্রাচীনতম

জাতি-সমূহের মধ্যে আমরা অগ্ৰতম। অর্ধজাতির ভাবে আগমনেব বহুকাল পূর্ব হইতে বাঙ্গালী জাতি বঙ্গদেশে বাস করিতেছে। অর্ধদের সহিত সংশ্রবে পূর্বে তাহারা প্রধানতঃ প্রাচীন দ্রাবিড় জাতিরই একটি শাখা ছিল এবং সহস্র সহস্র বৎসর তাহারা তাহাদের নিজ স্বাভাবিক রক্ষা করিয়াছিল। এই প্রাচীন দ্রাবিড় জাতি সভ্যতার কত উচ্চ স্তরে উঠিয়াছিল তাহাব কতক পরিচয় আমরা মোহেঞ্জোদাড়ো ও হাথাপ্পার ভগ্নস্থলের মধ্যে পাইয়াছি। সুতরাং আমাদের সংস্কৃতি ও ভাবধারার মূল উৎস খৃষ্টিতে হইলে আমাদেরকে সেই প্রাক-গা-যুগে চলিয়া যাওয়া হইবে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, আমাদের কৃষ্টির প্রাচীনত্ব অবিসংবাদিত ভাবে স্বীকৃত হইলেও এমন অনেকে আছেন যাহারা তাহার একটি প্রধান অঙ্গের—আমাদের নাটকেব—

আমাদের নাটকেব
প্রাচীনত্ব

প্রাচীনত্ব স্বীকার করিতে প্রস্তুত নহেন। তাহাব বলেন, ঊৎসবগী নাটকের অন্তর্ভুক্ত আমাদের নাটকেব সৃষ্টি হইয়াছে এবং তাহাব সঙ্গিত

হইতেছেন কয়েকজন ঊৎসবগী-শিক্ষিত বাঙ্গালী। এমন কি, পুরাতন যাত্রার সঙ্গিতও নাকি, তাহাব নাড়াব যোগ নাই। আমি বাংলা নাটকেব এই নব স্রষ্টাদের গৌরবহানি করিতে চাচ্ছি না, কিন্তু সন্তুস্কান কারণে দেখা বাইবে যে, বাংলা নাটক বাস্তবিক বর্তমান নয়। একটি প্রাচীনতম উৎস হইতে তাহার উৎপত্তি এবং নানা প্রতিকূল প্রভাব সত্ত্বেও এখনও পর্যন্ত তাহাব সঙ্গিত ইহার সংযোগ ছিল হয় নাই। প্রথমে সেই উৎসের কথাই আমি বলিব, নতুবা আমবা বাংলা নাটকেব ক্রমবিকাশ ও তাহাব বর্তমান গতি-প্রকৃতির কথা বুঝিতে পারিব না।

পৃথিবীর সর্বত্রই দেখা যায়, জাতীয় ধর্মোৎসবই নাটকেব জনক। দেবালয়ই ছিল প্রথম রঙ্গালয় এবং তন্মধ্যেই ছিলেন তাহাব প্রথম,

জাতীয় ধর্মোৎসব
নাটকের জনক

অভিনেতা। এই ধর্মোৎসবগুলি সর্বত্র একই কারণে উদ্ভূত হইয়াছিল। সেই কারণটি হইতেছে—আমাদের জিজীবিষা—বাঁচিবার

ইচ্ছা। জীবমাত্রেরই চায় বাঁচিতে এবং সে-জন্য চাই যথেষ্ট পরিমাণে

খাত্ত। কিন্তু খাত্তও চিরকাল জীবকে বাঁচাইয়া রাখতে পারে না—

আজ হউক, কাল হউক, একদিন জাহার
বর্ষাৎসবের উৎপত্তি জীবনের অবসান হইবেই। কিন্তু ব্যক্তিগত

জীবন শেষ হইলেও সে তাহার বংশধরগণের মধ্য দিয়া বাঁচিতে পারে।
এইজন্য খাত্ত ও সম্ভ্রান জীবের প্রথম কাম্য এবং যে দেবতার দয়ায়
তাহা পাওয়া যায়, তিনিই মানুষের আদি দেবতা।

প্রথমে সূর্য বা সূর্য্যধিষ্ঠিত দেবতাই উল্লিখিত খাত্ত ও প্রজনন-
শক্তিদাতা দেবতারূপে পূজিত হইতেন। ঋতুভেদে সূর্য্যেব তেজেব

হ্রাসবৃদ্ধির সঙ্গিত যে প্রকৃতিদেবাব উৎপাদিকা
আদি দেবতা—সূর্য্যদেব শক্তির ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে তাহা মানুষ প্রথম

হইতেই লক্ষ্য করিয়াছিল এবং ক্রান্তিবৃত্তের কোন বিশেষ স্থানে সূর্য্য-
দেবের আগমনের ফলে যখন ধর্ম্মদেবী ফুল-ফল-শস্যসম্ভাবে সমৃদ্ধি-
শালিনা হইয়া উঠিতেন, তখন অন্যান্য জীবের ন্যায় মানুষের হৃদয়ও
মগানন্দে উদ্বেলিত হইয়া উঠিত এবং দলে দলে নরনারা নবজীবনদাতা
সূর্য্যদেবের মন্দিরে সমবেশ হইয়া তাহাদেব সেই প্রাণের আনন্দ
দেবতাকে নিবেদন করিত। প্রথমে এ উৎসবের প্রধান অঙ্গ ছিল
নৃত্য। পরে তাহাই ক্রমবিকাশের ফলে বীতিমত নাট্যাভিনয়ে
পরিণত হয়।) আমরাই প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকারেরা বলেন, পব পব

তিনটি সোপান অতিক্রম করিয়া এই পর্ণিতি

নাটকের তিন পর্য্যায়—

নৃত্য, নৃত্য ও নাট্য

সাম্প্রতি হইয়াছিল ;—প্রথম, ‘নৃত্য’ অর্থাৎ

তালগায়াত্রিও অঙ্গবিক্ষেপমাত্র ; তাহার পব,

‘নৃত্য’ অর্থাৎ হাবভাবযুক্ত বিবিধ-মুদ্রা-সাহায্যে মুক অভিনয়সহ নর্তন ;

পরিশেষে, ‘নাট্য’ অর্থাৎ নৃত্যগীতসহ বাচিক ও সাঙ্গিক অভিনয়।

অনুসন্ধান করিলে দেখা যাইবে যে, সকল দেশেই নাটকের উৎপত্তি

এই ক্রমানুসারেই হইয়াছিল।

সকলেই জানেন, ক্রান্তিবৃত্ত বা রবিপথের চারিটি সন্ধিস্থান আছে—

কর্কটক্রান্তি, তুলাক্রান্তি, মকরক্রান্তি ও মেঘক্রান্তি। বর্তমানকালে

২১শে জুন তারিখে সূর্য্যদেব কর্কটক্রান্তি হইতে দক্ষিণাভিমুখে তাহার

রথ চালাইয়া তিনমাস পরে তুলাক্রান্তিতে পৌঁছান এবং সেখান

সংবৎসব কালচক্র

হইতে আরও দক্ষিণে অগ্রসর হইয়া তিনমাস

পরে মকরক্রান্তিতে উপস্থিত হন এখান

হইতে তিনি উত্তরাভিমুখী হইয়া ২১শে মার্চ তারিখে মেঘক্রান্তিতে পৌঁছান এবং সেখান হইতে আরও উত্তর দিকে অগ্রসর হইয়া ২১শে

জুন তারিখে পুনর্বার ককটক্রান্তিতে আগমন করিয়া পুনর্বার আরম্ভ করেন। এইরূপে এক বৎসরে তিনি সমস্ত পথটি ঘুরিয়া আসেন।

এই জগৎ ক্রান্তিবৃত্তকে ‘সংবৎসর-কালচক্র’ নামে অভিহিত করা হয়।

পথটি গোলাকার, সুতরাং ইহার যে কোন বিন্দু হইতে বৎসর আরম্ভ করা যাইতে পারে। কিন্তু সুবিধার জন্য উপরিলিখিত চারটি সন্ধি-

স্থানেব কোন একটি হইতে বৎসর আরম্ভ করা হয়। অবশ্য সবত্র একই সময়ে নববষারম্ভ হয় না। কোথাও মেঘ-সংক্রান্তি বা বাসন্ত

বিষুবদ্ দিন হইতে, কোথাও তুলা-সংক্রান্তি বা শাবদ বিষুবদ্ দিন নববষারম্ভের বিভিন্ন কাল

হইতে, কোথাও মকর-সংক্রান্তি হইতে, কোথাও

কর্কট-সংক্রান্তি হইতে বৎসব গণনা করা হয়।

অবার একই দেশে বিভিন্নকালে নববষারম্ভের দিন বিভিন্ন হইতে পারে। হাজার উপর অযন-চলনের ফলে বিষুবদ্ দিনের স্থিরতা থাকে না। বিষুবদ্ বা ক্রান্তিপাত-বিন্দু বৎসবে কাক্ষদাধিক ৫০ বিকলা করিয়া পশ্চাদ্গমন কবাত্তে প্রতি ৭২ বৎসবে এক দিন কারয়া বিষুবদ্ দিন পিছাইয়া যায়।

উদাহরণ-স্বরূপ আমরা দেব বাংলা বৎসবের কথা বলা যাইতে পারে।

এই বৎসর মেঘ-সংক্রান্তি হইতে গণনা করা হইয়া থাকে। পূর্বে এক সময়ে ঐ সংক্রান্তি ১লা বৈশাখে হইত, কিন্তু অযন-চলন বশতঃ এখন

তাঁহা ৭ই চৈত্রে হইয়া থাকে। সুতরাং ৭ই চৈত্র (২১শে মার্চ) হইতে আমাদের বষ গণনা করা ডাঁচিত, কিন্তু এরূপ ভাবে নাহে মাঝে

নববষাংসব

পঞ্জিকা সংস্কার কারতে গেলে নানা অসুবিধা

ঘটে। আমরা মেঘজন্ম অযন-চলনকে উপেক্ষা

করিয়া নিরয়ণ গণনা-পদ্ধতি অবলম্বন করিয়াছি এবং প্রাচীন প্রথা মত

এখনও আমরা চৈত্র-মাসান্তে চড়ক-পূজা ও ১লা বৈশাখে নববর্ষারম্ভেব উৎসব করিয়া থাকি। এইরূপে আমবা মকর সংক্রান্তির উৎসবও বড়দিনে না করিয়া পৌষমাসান্তে করিয়া থাকি। বস্তুতঃ নববর্ষারম্ভেব বা অন্ত্যান্ত উৎসবের দিন স্থানীয় ঐতিহ্য ও স্মৃতিধা অনুসাবেই নির্বাচিত হইয়া থাকে। সাধারণতঃ দেশের প্রধান শাস্ত্রের বীজ-বপনের বা অকুবোদগমেব সময় অথবা শস্য গৃহজাত করিবাব সময়ই জাতীয় উৎসবেব প্রকৃষ্টকাল বলিয়া বিবেচিত হয়। যাগ তউক, সূর্য্যদেবেব গগনপথে যাত্রা ও ক্রান্তিবৃত্তেব বিভিন্নস্থানে আগমনের উপর এই সকল উৎসবেব কাল ও তরুপক্ষে নাট্যাভিনয় নির্ভব করিত বলিয়া ক্রমশঃ যা না, উৎসব ও নাট্যাভিনয় সমার্থক হইয়া দাঁড়াইয়াছে।

প্রথমে স্মরণ স্যাদেবই কালেব নিয়ন্তা মহাকাল-কপে এই সকল উৎসবেব প্রচলিত হইতেন, কিন্তু পাবে তাহাব গুণাবলীৰ প্রতীকস্বরূপ শিবমূৰ্তি কল্পিত হয়। সকলেই জানেন, শিবেব
দ্য দেবেব শিবমূৰ্তি পাবগত
 দুই মূৰ্তি—(১) পূৰ্ণবিগ্রহমূৰ্তি; (২) প্রজাবর্দ্ধক দেবতাৰ প্রতীকস্বরূপ শঙ্করমূৰ্তি। এই উভয় মূৰ্তিতেই তিনি অতি প্রাচীন কাল হইতে প্রচলিত হইয়া আসিতেছেন। এই পূজাব সাবজনীনতা ও প্রাচীনতাৰ বিশেষ প্রমাণ এই যে, এদেশে হইতে আরম্ভ করিয়া ভূমধ্যসাগৰেব তাববর্তী সকল প্রাচীন দেশেই এই দুই

মূৰ্তি নানা স্থানে আবিষ্কৃত হইয়াছে। আবিষ্কৃত বিগ্রহগুলি সৰ্বত্র এককপ না হইলেও সেগুলি যে একই দেবতাৰ মূৰ্তি তাগ সহজেই অনুমান করিয়া লওয়া যাউতে পাবে। প্রাচীনকালে এই পূজাব এককপ সবব বিস্তৃতি দেখিয়া অনেকে অনুমান করেন যে, অতি প্রাচীনকালে তাগ একস্থান হইতে বিভিন্ন-দেশে প্রচলিত হইয়াছিল এবং মোহেঞ্জোদাড়োৰ ভগ্নস্থপে প্রাচীনতম মূৰ্তিগুলি আবিষ্কৃত হওয়াতে অনুমিত হয় যে, তাবতেব প্ৰাগৈতিহাসিক

দাবিডজাতি—অসুবেবা—এই পূজাব প্রবর্তক
প্রাচীন দাবিড সভ্যতা

ছিল। বগিধ্বিৰ জন্তু এই জাতিৰ বিশেষ খ্যাতি ছিল। বিশেষজ্ঞদেব মতে, প্রাচীন দাবিড বগিকবাই বেদ

‘পনি’ নামে উল্লিখিত হইয়াছেন ; এবং সম্ভবতঃ প্রাচীন ফিনিসিয়া দেশ এই পনিদের দ্বারা ই প্রতীতিত হইয়াছিল।

ইউরোপীয় কৃষ্টি ও সভ্যতা ফিনিসিয়ান বণিকদের নিকট কত
খণী তাহা সকলেই জানেন। তাঁহারা দেশ-বিদেশে বাণিজ্য করিয়া

বেড়াইতেন এবং এইরূপে তাঁহারা তাঁদের
পনি ও ফিনিসিয়ান নিজ কৃষ্টি ও সভ্যতা ঐ সকল দেশে বিস্তার

করিয়াছিলেন। কিংবদন্তী বলে, পাশ্চাত্য কৃষ্টি ও সভ্যতার জননী
এথেন্স নগরী প্রথমে তাঁহাদের দ্বারা ই প্রতীতিত হইয়াছিল। প্রাচীন
গ্রীকরা এই ফিনিসিয়ানদের নাম দিয়াছিল, ‘লাল মানুষ’। তাহারা
রক্তবর্ণ পরিচ্ছদ পরিধান করিত বলিয়াই নাকি তাহাদিগকে এই নাম
দেওয়া হইয়াছিল। কিন্তু রক্তবর্ণের সহিত শিবেরও সম্পর্ক আছে।
দ্রাবিড় (তামিল) ভাষায় ‘শিবপ্পু’-শব্দের অর্থ রক্তবর্ণ। এই শব্দ ও

শিব-শব্দ মূলতঃ একই ধাতু হইতে উৎপন্ন।
প্রাচীন কালের শিবের রক্ত-
বর্ণ শিবকুমার গণপতিতে
রক্ষিত সূর্য্যদেবই যে কালক্রমে শিব ঠাকুরে পরিণত
হইয়াছিলেন, তাহা উপরে বলিয়াছি। সুতরাং
প্রথমে শিবের বর্ণ প্রাতঃসূর্য্যের ন্যায় রক্তবর্ণ ছিল বলিয়া অনুমিত
হয়। এখনও পর্য্যন্ত শিবকুমার গণপতি রক্তবর্ণরূপে কল্পিত হইয়া
থাকেন। খুব সম্ভব ফিনিসিয়ানরা শিবপূজক ছিল বলিয়া রক্তবর্ণ
পরিচ্ছদ বা পতাকা ব্যবহার করিত। সুতরাং দ্রাবিড় জাতি কর্তৃক
প্রাচীন জগতে শিবপূজা-পদ্ধতি প্রচারিত হইয়াছিল এরূপ অনুমান
করা নিতান্ত অমৌক্তিক বলিয়া বোধ হয় না। সে যাহা হউক, প্রাচীন
মিশরের ওসিরিস, গ্রীসের দিওনিসিওস (দেব শিব), এসিয়া মাইনরের
হিটাইট দেবতা তেশুব, জাপানের শিউঅ (শিব) প্রভৃতি দেবতা
যে আমাদের শিবের অনুরূপ দেবতা ছিলেন তাহাতে সন্দেহ নাই।

মোহেঞ্জোদাড়োতে শিব একা পূজা পাইতেন না, পরন্তু তাঁহার সঙ্গে

ছিলেন মাতৃদেবী অম্বা বা উমা এবং কুমার।

মাতৃদেবী ও কুমার

এই মাতৃদেবী ও কুমারের সহিত মিশরের
আইসিস ও হোরাস, গ্রীসের হেরা ও কুমার জিউস, ফিনিসিয়ার

আর্কট ও তাম্বুজ (বা আডোনিস), এসিয়া মাইনরের বেলে ও অতিস, কার্থেজের সপুত্র টানিথ দেবী প্রভৃতির আশ্চর্য্য সাদৃশ্য দেখিতে পাওয়া যায়। এই সকল দেবতা-সম্বন্ধে কল্পিত কাহিনীগুণিব মধ্যেও যথেষ্ট সৌসাদৃশ্য দৃষ্ট হয়। এই মাতৃদেবী মূলতঃ শিববল্লী শক্তি ছিলেন, যদিও পরে তিনি কোন কোন স্থানে ধরিত্রী বা প্রকৃতি-দেবীতে রূপান্তরিত হন। কিন্তু তাঁহার অপেক্ষা কুমারের সহিতই আমাদের বর্তমান আলোচ্য বিষয়ের অধিক সম্পর্ক, কারণ কুমারের জন্ম বা বিক্রয় উপলক্ষে যে উৎসব হইত তাহা তত্বেই নাটকের উৎপত্তি হয়। সুতরাং কুমারের সম্বন্ধে একটু বিস্তারিত আলোচনা আবশ্যিক। মহাকবি কালিদাস তাঁহার অমর কাব্য কুমারসম্বদে

কুমারসম্বদের জ্যোতিষিক
ভিত্তি

যে কুমারের জন্মকথা বলিয়াছেন তাহার পৌরাণিক ও আধ্যাত্মিক ভিত্তি ভিন্ন একটি জ্যোতিষিক ভিত্তি আছে। তুলা-সংক্রান্তির

পব সূর্য্যদেব যতই দক্ষিণ দিকে অগ্রসর হইতে থাকেন, ভূমণ্ডলের উত্তরার্দ্ধে ততই তিনি তেজোহীন হন এবং তাহার ফলে উদ্ভিদ ও প্রাণী-জগতে নিজীবতার লক্ষণ দেখা দেয়। তখন আমাদের মত উত্তর-গোলার্দ্ধবাসীদের মনে হয় যেন সূর্য্যদেব জরাপ্রাপ্ত ও শক্তিহারী হইয়া মৃত্যুমুখে অগ্রসর হইতেছেন। কিন্তু তিনি মকরক্রান্তিতে পৌঁছাইলে তাঁহার দক্ষিণায়ন শেষ হয় এবং তিনি পুনর্বার উত্তরার্দ্ধমুখী হন। ইহার পব যতই তিনি উত্তরদিকে অগ্রসর হইতে থাকেন উত্তর-গোলার্দ্ধবাসীরা ততই তাঁহার ক্রমবর্দ্ধমান তেজ অনুভব করিতে থাকে। তাহাদের বোধ হয় যেন সূর্য্যদেব তাঁহার হারান শক্তিকে ফিবিয়া পাইয়াছেন এবং তাহার সংযোগে নূতন জন্ম লাভ করিয়াছেন। এই ব্যাপারই পৌরাণিক কবি-কর্তৃক শিবশক্তির পুনর্মিলন ও কুমারের জন্মকাহিনীতে রূপান্তরিত হইয়াছে এবং এই শুভ যোগ মকরক্রান্তিতে সংঘটিত হয় বলিয়া মকরকেতন মদন এই বিবাহের ঘটকরূপে কল্পিত হইয়াছেন। কিন্তু কবি ঘটকবিদ্যায় যে সাংঘাতিক ব্যবস্থা করিয়াছেন, তাহার আধ্যাত্মিক অর্থ যাহাই হউক তাহা ঘটকের পক্ষে যে

নিরুৎসাহজনক তাহাতে সন্দেহ নাই। তথাপি তিনি আবহমানকাল এই কার্য কবিয়া আসিতেছেন এবং বোধ হয় চিরদিনই করিবেন, কারণ ‘স্বভাব যায় না ম’লে।’

এই আলোচনা হইতে প্রতীয়মান হইবে যে, শিবকুমার শিব হইতে ভিন্ন নন। পিতাই পুরুরূপে জন্মগ্রহণ করেন এবং এইরূপে তিনি চিবজীবী হন। এই জন্মই মহাভাবত বলেন, কুমারের জন্ম ও বিজয়—
শিবোৎসবের ভিত্তি

তাহাতে অপশ্যরূপে জন্মগ্রহণ করেন। মকব-সংক্রান্তিতে শিব জীর্ণদেহ ত্যাগ করিয়া শিশুরূপে জন্মগ্রহণ করেন এবং ক্রমশঃ বুদ্ধিপ্রাপ্ত হইয়া মহাবিশুব বা মেঘসংক্রান্তিতে গৌরবোজ্জ্বল মৃত্যুঞ্জয় মূর্তিতে আবির্ভূত হন। সুতরাং এই দুই দিবস উত্তর-গোলকার্দ্ধবাসাদের মহোৎসবের দিন। বৈদিক যুগে প্রথমোক্ত দিনে নববর্ষারম্ভ কবা হইত ও শেষোক্ত দিনে যজ্ঞাবস্তু কবা হইত। বাংলা দেশে আমরা মকব-সংক্রান্তিতে পৌষপাবণ ও মহাবিশুব-সংক্রান্তিতে চড়ক-পূজা করিয়া থাকি।

খ্রীষ্টানেরা মকব-সংক্রান্তিতে খ্রীষ্টমাস উৎসব ও মেঘ-সংক্রান্তিতে ঈস্টার উৎসব করেন। কিন্তু তাঁহারা শিব-কুমারের স্থানে ঈশ্বর কুমার যীশুকে বসাইয়াছেন এবং তাঁহাব ফলে কুমারের জন্মোৎসব যীশুর জন্মোৎসবে ও মৃত্যুঞ্জয় কুমারের বিজয়োৎসব কবাব হইতে

খ্রীষ্টমাস ও ঈস্টার—
প্রাচীন শিবোৎসবেরই
রূপান্তর

যীশুর পুনরুত্থান-উৎসবে রূপান্তরিত হইয়াছে। বাস্তবিক যীশুর জন্ম বা মৃত্যুর পর পুনরুত্থান কবে হইয়াছিল তাহা কেহ ঠিক কবিয়া বলিতে পারে না। সেই জন্ম খ্রীষ্টানেরা চিরাগত প্রাচীন উৎসবদ্বয়কেই নিজ ধর্মোৎসবে পরিণত করা সমীচীন মনে কবিয়াছিলেন। বাস্তবিক ঈস্টার পর্ব যে প্রাচীন বসন্ত-উৎসব তাহা ঈস্টার নামেই বুঝা যায়, কারণ ঈস্টার ছিলেন প্রাক্খ্রীষ্টীয় যুগের উষাদেবী বা বাসন্তী-দেবী। তবে খ্রীষ্টানেরা এই উৎসব ঠিক মেঘ-সংক্রান্তির দিনে না করিয়া তাঁহার পরবর্তী পূর্ণিমা তিথির পর প্রথম রবিবারে করিয়া

থাকেন। সংক্রান্তির সহিত প্রকৃষ্ট বার ও তিথি সংযোগ করিবার উদ্দেশ্যেই এইরূপ ব্যবস্থা করা হইয়াছে। যাহা হউক, এই প্রাচীন উৎসবদিবসের মধ্যেই নাটকের জন্ম হইয়াছিল। গ্রীক নাটকের জন্ম

হইয়াছিল বসন্তকালে অনুষ্ঠিত দিওনুসিওসের শিবোৎসব হইতে নাটকের জন্ম উৎসবে আর গ্রীস্টান নাটকের উদ্ভব হইয়াছিল

গ্রীস্টমাস ও ঈস্টার পর্বে নাট্যাভিনয়ের প্রয়োজনে। আর আমাদের দেশে যে শিবোৎসব উপলক্ষেই নাটকের সৃষ্টি হইয়াছিল তাহা শিবঠাকুরের নটরাজ, নটেশ, নটনাথ, মহানট, আদীনট প্রভৃতি উপাধি হইতেই বেশ বুঝা যায়।

মোহেনজোদাড়োতে প্রাপ্ত ক্ষোদিত লিপিতে আমরা মহেশ্বরের দুই একটি বিশেষণ ভিন্ন আৰু নান্য গুণাগুণের পরিচয় পাই নাই বটে,

মোহেনজোদাড়ো হইতে প্রাপ্ত শিব-প্রাচীন জাতিগত ভাবুকতা ও চিত্রশিল্পের নিদর্শন
বিস্ময় সেখানে যে সকল মূর্তি পাওয়া গিয়াছে সেগুলি পরীক্ষা করিলে আমরা সেখানকার প্রাচীন অধিবাসীদের কল্পনাশক্তি ও দার্শনিক চিন্তাধারার সম্বন্ধে অনেক কথা জানিতে পারি।

এরূপ কল্পনাকুশল ও শিল্পনিপুণ জাতির যে একটা সাহিত্য ছিল তাহা অনুমান করা অসম্ভব নয়। অন্ততঃ তাহাদের নৃত্যশীল মূর্তিগুলি দেখিলে তাহারা যে সম্ভ্রান্ত-নৃত্যকলাসুরাগী ছিল তাহা বেশ বুঝিতে পারা যায়। তাহাদের শব্দমূর্তিগুলিতে তাহাদের যে ভাবুকতা ও চিত্রশীলতার পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা যে পরবর্তী কালের শিল্প, সাহিত্য ও দর্শনের উপর বিশেষ প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল তাহাতে সন্দেহ নাই। এমন কি, আর্য ঋষিগণও তাহাদের কল্পনা নিজস্ব করিয়া লইতে দ্বিধা বোধ করেন নাই। এই সকল কল্পনা হইতেই আমাদের অনেক প্রাচীন কাহিনী, গাথা ও গীতিকাব্যের উৎপত্তি হইয়াছিল এবং সাধারণতঃ সেই সকল কাহিনী অবলম্বন করিয়াই আমাদের প্রাচীন নাট্যকারেরা তাহাদের নাটক রচনা করিতেন। সুতরাং উল্লিখিত মূর্তিগুলির একটু বিস্তৃত ব্যাখ্যা আবশ্যিক মনে করিতেছি।

মোহেজ্জোদাডোতে যে সকল শিবমূর্তি পাওয়া গিয়াছে সেগুলি বিশেষক বা ত্রিমুখ, দীর্ঘকেশসম্পন্ন, ভুজঙ্গভূষিত ও যোগাসনে উপবিষ্ট

এবং তাহাদের মস্তক শৃঙ্গ-বিশিষ্ট। দেবতার প্রাচীন শিবমূর্তির ব্যাখ্যা

তিনটি মুখ সম্ভবতঃ তাঁহার স্থিতিস্থিতিলায়-কর্তৃত্বের প্রতীকস্বরূপ কল্পিত হইয়াছিল। কিন্তু পবনতী কালে স্থিতি ও স্থিতির দেবতা—ভ্রম্মা ও বিষ্ণু—পৃথক হইয়া পড়েন। শিবের দীর্ঘ কেশ ও শৃঙ্গদ্বয় তাঁহার অসাম শক্তির পরিচায়ক ছিল, পবে তাঁহার সশৃঙ্গ মুকুটটি ত্রিশূলে পবিত্র হয়। তাঁহার ভুজঙ্গভূষণের অর্থ এই যে, তিনি কালের নিয়ন্তা মহাকাল। প্রাচীনতম কাল হইতে সর্প কালের প্রতীকরূপে কল্পিত হইয়া আসিতেছে। এইজন্য সর্পবাণের

একটি নাম অনন্ত এবং তিনি সর্বধ্বংসী বালগা

শিবের মহাকাল-মর্গ

তাঁহার আর এক নাম শেষ। কুণ্ডলাকাবে অবস্থিত সর্পের সহিত ক্রান্তিব্রহ্ম বা সংবৎসব-কালচক্রের সাদৃশ্যই বোধ হয় এই কল্পনার ভিত্তি। কিন্তু কাল সর্পের চ্যায় কেবল সংস্কেত কবে না, সেই সঙ্গে সে অবিকল নূতন স্থষ্টি করিয়া চলিতেছে। কালচক্রের আবর্তনের ফলে এক দিকে যেমন সর্বধ্বংসী হলহল উদগীর্ণ হয়, তেমনিই সঞ্জীবনী ও মৃত্যুধা বা নিঃস্রব হইতে থাকে। কালের নিয়ন্তা মৃত্যুঞ্জয় শিব সেই জীবাস্তক কালকূট পান করিয়া জগৎকে মৃত্যু হইতে রক্ষা করেন এবং সর্বত্র অমৃতবষণ করিয়া নূতন প্রাণের বীজ বপন করেন। ফলে ধ্বংসদেবী ফলফলপ্রসূ হইয়া সমস্ত জীবলোকেই হৃদয় আনন্দে মাতাইয়া তোলেন। স্তম্ভাং নটবাজ মহাকাল বিয়োগান্ত ও মিলনান্ত উভয় প্রকার নাটকেই স্রষ্টা।

মোহেজ্জোদাডোব কোন কোন শিবমূর্তিকে হস্তা বায়্র-মহিষ-মৃগাদি-পশুদ্বারা বেষ্টিত দেখা যায়, আবার কোন কোন মূর্তিকে এক বৃক্ষতলে অবস্থিত দেখা যায়। প্রথম প্রকারের মূর্তিটি শিবের পশুপতি-মূর্তি। ইহাতে বোঝা যায় যে, শিব কেবল কৃষকদের দেবতা ছিলেন না, পরন্তু ব্যাধিদেবও দেবতা ছিলেন—তাঁহার রূপায় যেমন শস্ত্র বৃদ্ধি পাইত, তেমনি পশুবৃদ্ধিও হইত। এইজন্য আমরা আমাদের প্রাচীন

সাক্ষ্যে তাঁহাকে কিবাত ও কৃষক উভয়কপেই দেখিতে পাই। শিবরাত্রি উপাখ্যানের নায়ক একজন ক্ষুধার্ত ব্যাধ শিব তাহার অশ্রুপাতে ব্যথিত হইয়া তাহার চিরদাবিদ্র্য ঘুচাইয়া দিয়াছিলেন। দ্বিতীয় প্রকার মূর্তির পার্শ্বে যে বৃক্ষ দেখা যায় তাহা অশ্বথবৃক্ষ। জগতের প্রাচীনতম উপাখ্যানসমূহে যে অমৃতফলদাণী জীবনবৃক্ষেব (Tree of Life) উল্লেখ দেখা যায় এ সেই জীবনবৃক্ষ ও বোধিদ্রুম বৃক্ষ। অশ্বথবৃক্ষেব পত্রের আকার হৃৎপিণ্ডের আয়, সম্ভবতঃ সেইজন্যই ইহাকে জীবনবৃক্ষেব প্রত্যেকপত্র গ্রহণ করা হইয়াছিল। অশ্বথবৃক্ষের আর এক নাম বোধিদ্রুম বা জ্ঞানবৃক্ষ (Tree of Knowledge), কাবণ তত্ত্বজ্ঞানই মানুষকে অমরত্ব প্রদান করে। সুতরাং অশ্বথ-বৃক্ষতলেই মৃত্যুঞ্জয় যোগিরাজের প্রকৃষ্ট আসন। সকলেই জানেন, এক অশ্বথ-বৃক্ষতলে বসিয়াই শাক্যসিংহ বুদ্ধ হইয়া লাভ করিয়াছিলেন। কিন্তু পবিত্র কালে যখন শিবের শৃঙ্গদ্বয় বিশেষ পরিণত হইয়াছিল, তখন ত্রিশূলাকৃতি পবিত্রা বা নিম্নবৃক্ষই লয়কর্তা শিবের প্রিয়বৃক্ষ হইয়া দাঁড়াইয়াছিল এবং অশ্বথবৃক্ষ স্থিতিকর্তা বিষ্ণুর আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছিল।

মোহেনজোদাড়োর যে নৃত্যশীল মূর্তিগুলির কথা বলিয়াছি, দুঃখের বিষয় সেগুলি ভগ্ন ও মুণ্ডবিহীন অবস্থায় পাওয়া গিয়াছে, সুতরাং সেগুলির মুখ কিকপ ছিল তাহা ঠিক বল যায় না। তবে সেগুলি যে নৃত্যবত যুবকের দেহ তাহাতে সন্দেহ নাই। সাব জন মার্শাল অনুমান করেন, সেগুলি নৃত্যশীল নটবাজের মূর্তি। এ অনুমান হয় ত ঠিক, কিন্তু মূর্তিগুলি উৎসবের ভক্তদের মূর্তিও হইতে পারে, কাবণ আবহমানকাল হইতে নৃত্যগীত-বাছাদি শিবপূজার অপ'রহাষ অঙ্গ বলিয়া স্বীকৃত হইয়া আসিতেছে। 'জ্ঞান-সংগীত' নামক গ্রন্থে শিবপূজার যে বিধি দেওয়া হইয়াছে তাহাতে দেখা যায় যে, সমস্ত রাত্রি ধরিয়া ভক্তিভাবসম্বিত নৃত্য ও গীতবাছা করাই শিবপূজার

বর্তমানকালেও নৃত্যগীত
শিবপূজার অপবিহায অঙ্গ

প্রকৃষ্ট পদ্ধতি। যাহা হউক, সেকালেও যে শিবোৎসব উপলক্ষে প্রচুর পরিমাণে নৃত্যগীত হইত এই মূর্তিগুলিকে তাহার একটি প্রমাণ বলিয়া গ্রহণ করা যাইতে পারে। এই উৎসবের বিবরণ আমবা পাই নাই, কিন্তু ভারতের দক্ষিণপ্রান্তদেশে প্রাচীন দ্রাবিড়জাতির

বংশধরদের মধ্যে এখনও যে সকল অতি-প্রাচীন শিবোৎসবের ধারা

প্রাচীন রীতি ও উৎসব প্রচলিত আছে তাহা হইতে মোহেঞ্জোদাড়োতে শিবোৎসব কিরূপভাবে অনুষ্ঠিত হইত তাহা কতকটা অনুমান করিয়া লওয়া যাইতে পারে। ত্রিবাঙ্কুর ও মহীশূর প্রদেশে বৈশাখ মাসে সশাক্ত ভৈরব ও কুমার গণপতির পূজা উপলক্ষে যে অভিনয়াদি হয় তাহা সম্ভবতঃ মোহেঞ্জোদাড়োব শিবোৎসবেই প্রতিচ্ছায়া।

পূর্ব বলিয়াছি, প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকারদের মতে নৃত্তের পব নৃত্য ও তাহার পব নাট্যের উৎপত্তি হয়। মালাবার অঞ্চলে কেরল প্রদেশের ‘কূট নৃত্য’ দেখিলে বোধ হয় মোহেঞ্জোদাড়োতেও এই প্রথানুসাবেই নাট্যাভিনয়ের উৎপত্তি হইয়াছিল। কূট নৃত্যের মধ্যে ‘চাকিয়াব কূট’, ‘নামিয়াব কূট’ ও ‘কুটিয়াতম’ খুব প্রাচীন বলিয়া বোধ হয়। ‘চাকিয়াব কূট’ নৃত্য পুরুষেরা করে; ইহাতে হাবভাব বা মুদ্রাদি প্রদর্শন বড় একটা থাকে না, কিন্তু নৃত্যের সঙ্গে গান ও

দক্ষিণভারতে প্রচলিত পৌৰাণিক আখ্যান আবৃত্তি করা হয়। ‘নামিয়ার কূট’ নৃত্য ইহাবই অনুরূপ; কিন্তু ইহাতে কেবল কীলোকেবা অংশ গ্রহণ করে। ‘কুটিয়াতম’ নৃত্যে বজ্রতা, সঙ্গীত, মুদ্রা ও হাবভাবাদি

প্রদর্শন প্রভৃতি নাট্যাভিনয়ের প্রায় সকল ব্যাপারই থাকে। এ নৃত্যে অধিকাংশ স্থলে কেবল পুরুষেরা অংশ গ্রহণ করিলেও কোন কোন স্থলে স্ত্রীলোকদিগকেও অভিনয় করিতে দেখা যায়। কেরলের ‘কথাকলি’ নৃত্যও এ প্রসঙ্গে বিশেষ উল্লেখযোগ্য। সাধারণতঃ রামায়ণ বা মহাভারতের কোন কাহিনী এই নৃত্যের সাহায্যে অভিনীত হয়। অভিনয়ের সময়ে অভিনেতাদের পশ্চাতে গায়ক ও বাদকেরা

উপবিষ্ট থাকে এবং গায়কেরা গান গাচ্ছিল। আখ্যানটি শ্রোতৃবর্গকে অবগত করায়। নর্তকেরা কোন কথা না কহিয়া কেবল মুখ চোখ ও অগ্রাঙ্গ অঙ্গপ্রত্যঙ্গের বিভিন্ন ভঙ্গিমা এবং হস্তমুদ্রা ও নৃত্যের সাহায্যে গীতের ভাব পরিস্ফুট করিয়া তোলে। মোহেঞ্জোদাড়োর নৃত্যশীল মূর্তিগুলি দেখিলে বুঝিতে পারা যায়, সেখানেও এইরূপ কলাসম্মত হাবভাব ও রসপূর্ণ নৃত্যের প্রথা প্রচলিত ছিল।

মোহেঞ্জোদাড়োয় শিবোৎসবে যাঁহারা অভিনয় করিতেন তাঁহারা যে নাট্যকলায় বিশেষ পারদর্শিতা লাভ করিয়াছিলেন, তাহাব একটি বড় প্রমাণ এই যে, পরবর্তী কালে ভারতীয় নাট্যবিষয়ে খাদেবা প্রাচীন আখ্যেবা তাঁহাদের নিকট এ বিষয়ে যথেষ্ট জ্ঞান লাভ করিয়াছিলেন। বলিতে গেলে, সংস্কৃত

নাট্যবিষয়ে খাদেবা প্রাচীন
আখ্যেবের নিকট জ্ঞান

নাটকের ভিত্তিস্থাপন প্রাচীন দ্রাবিড়দের দ্বারাই হইয়াছিল। এ কথা আখ্যেবা সাক্ষাৎভাবে স্বাকার না করিলেও পরোক্ষভাবে করিয়াছেন। তাঁহারা বলেন, চতুর্বেদ-রচনার পর ব্রহ্মা মহাদেবের অর্থাৎ শিবের নিকট নাট্যশাস্ত্র শিক্ষা করিয়া গন্ধর্ববেদ বা নাট্যবেদ নামে পঞ্চম বেদ রচনা করেন এবং ভরতমুনি ব্রহ্মার নিকট হইতে তাহা শিক্ষা করিয়া তাঁহার বিখ্যাত নাট্যশাস্ত্র প্রণয়ন করেন। কিন্তু সকলেই জানেন, বৈদিক-

নাট্যশাস্ত্রের উৎপত্তি
মহাদেব বা শিবের অন্তর্ভুক্ত
বেদ

যুগের প্রথম ভাগে আখ্যেবের দেবতামণ্ডলীর মধ্যে অনাথ অস্তুরদের দেবতা শিবের কোন স্থান ছিল না—তিনি আখ্যেবের যজ্ঞে নিমন্তৃত হইতেন না বা যজ্ঞে নিবেদিত ভূমিযব বা সোমবসের পোন অংশ পাইতেন না। অতঃ নাট্যশাস্ত্র শিখিবার জন্য ব্রহ্মাকে তাঁহাব নিকট ছুটিতে হইয়াছিল। 'ইহাতে স্পষ্টই বোঝা যায় যে, নাট্যকলা-বিষয়ে অনাথ দ্রাবিড়েরাই আখ্যেবের শিক্ষক ছিলেন এবং নাট্যকলার উৎপত্তি হইয়াছিল প্রাচীন দ্রাবিড়দের শিবোৎসবে ॥

বৈদিক যজ্ঞে অবশ্য নাটকীয় ক্রিয়ার অভাব ছিল না। বলিতে কি, যজ্ঞের সকল বাপাবই নাটকীয়ভাবে সম্পাদিত হইত। অধ্বযুরা স্তম্ভের স্তম্ভে আবর্তিত করিতেন এবং সময়ে সময়ে বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ

কবিয়া তাহা অধিকতর মনোজ্ঞ করিয়া তুলিতেন, উদগাতারা সামগান

করতেন এবং হোতারা বংশদণ্ড-হস্তে উদ্ধবাত
বৈদিক যজ্ঞে নাটকীয় ক্রিয়া

হইয়া নৃত্য করিতে করিতে বোদব চতুর্দিক
প্রদাক্ষণ করিতেন এবং হোমায়ির সম্মুখে নতজানু হইয়া ভাস্কর ও
ভাবব্যঞ্জক অঙ্গভঙ্গাব দ্বারা দেবতাসমীপে আত্মনিবেদন করিতেন।
সুতরাং বৈদিক যজ্ঞের মধ্যে যে নাট্যাভিনয়ের অঙ্কুর দেখা দিয়াছিল
তাহাতে সন্দেহ নাই। বৈদিক উপাখ্যানগুলির মধ্যেও নাটকের
উপাদান যথেষ্ট পরিমাণে ছিল। একস্তু যতদিন বৈদিক যজ্ঞ শিবতান
ছিল, ততদিন নাটক অঙ্কুর-অবস্থাতেই বহিয়া গিয়াছিল। তাহাব পব
আর্যেবা যখন এ দেশের সেই আদিদেবতাকে সাদবে তাঁহাদেব
কদ্রদেবতাব আসনে বসাইলেন—এমন কি তাঁহাকে দেবাদিদেব মহাদেব

আবগণ-কর্তৃক শিবের
দেবদ-স্বীকারের পব প্রকৃত
আব-নাটকের উদ্ভব

বলিয়া স্বীকার করিলেন—তখন শিবোৎসব বা

বমাবেব বিজয়োৎসব-সংক্রান্ত অভিনয়াদিও

তাঁহাদেব দেবপূজাব অঙ্গ হইয়া উঠি. এব

তাঁহাদেব যে নাট্যপ্রতিভা এত দিন ক্ষাণবাবায় প্রদর্শিত হইতেছিল
তাহাতে সহসা প্রবর্তন বন্যা আসিয়া সমস্ত দেশ বসের দাবায় পাবিণ
কবিল।

কেবল নাট্যাভিনয় নব নাট্যমঞ্চ-নির্মাণ-বিববেও যে আবগণ
প্রাচীন দ্রাবিড় জাতির নিকট যথেষ্ট পরিমাণে স্বাক্ষী ছিলেন তাহ ব

জীবনবৃক্ষের প্রতীকস্বরূপ
দণ্ড-রোপণ-প্রথা

প্রমাণ ভবতের নাট্যশাস্ত্র হস্তেই পাওয়া যায়

অতি প্রাচীনকাল হতে শিবোৎসবের প্রাবন্ত

পূর্বোল্লিখিত জীবনবৃক্ষের প্রতীকস্বরূপ একটি

কাষ্ঠদণ্ড প্রতিষ্ঠা করিবাব প্রথা প্রচলিত ছিল। এই দণ্ড সুবধামত
যে কোন কাষ্ঠেব হইতে পাবিত, কারণ পবিত্র অশ্বথবৃক্ষ কখন কবা
ক্রমশঃ নিসিক্ত হইয়াছিল এবং তাহার চারাও সর্বত্র সুলভ ছিল না।

এইরূপ এটি অপেক্ষাকৃত বৃহৎ দণ্ড রোপণ করা ভিন্ন, ভক্তিবাদ
ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দণ্ড লগয়া নৃত্য করিত। বৈদিকযুগে হোতাবা বংশদণ্ড
ব্যবহার করিতেন, আর এখনকার গাজনে সম্মাসারা বেত্রহস্তে নৃত্য

কবে। আমাদের চডক-গাছ-প্রতিষ্ঠা ও ১লা বৈশাখে ধ্বজারোপণ এবং ইংল্যাণ্ডে ১লা মে তারিখে May-pole-প্রতিষ্ঠা প্রভৃতি অনুষ্ঠান সেই প্রাচীন দণ্ডবোপণ-প্রথার স্মৃতি এখনও রক্ষা করিতেছে। শিবাংশসেই নাট্যাভিনয়ের কন্যা, সুতরাং নাট্যাভিনয় যেখানেই ইউক সেখানে উক্ত প্রথামুসারে একটি কাষ্ঠদণ্ড প্রতিষ্ঠা করা হইত এবং অভিনয়ে প্রাক্কালে তাহাব পূজা করিয়া নটনাথের আশীর্বাদ ভিক্ষা করা হইত।

ভবনোৎসব সমাবে এই উদ্দেশ্যে একটি ১০৮ অঙ্গুলি দীর্ঘ, পঞ্চগ্রন্থিযুক্ত বংশদণ্ড ব্যবহৃত হইত এবং তাহার নাম ছিল জর্জবদণ্ড বা ইন্দ্রধ্বজ। দণ্ডটির পঞ্চগ্রন্থি যথাক্রমে ব্রহ্মা, মহেশ্বর, বিষ্ণু, কুমাৰ ক্ষন্দ ও ত্রিনাগেব নামে উৎসর্গীকৃত হইত। ত্রিনাগ ছিলেন—শেষ, বাসুকা

ও তক্ষক। শিব তখন নিম্নাবিভক্ত হইয়া

সংবাদ

চৈতন্য ধারণ করিয়াছিলেন এবং কুমারের বিজয়াংশব উপলক্ষেই অভিনয় হইত। সুতরাং অভিনয়ে পূর্বে এই চারিজনকে বরণ করা কর্তব্য ছিল। ত্রিনাগেব মাধ্যম শেষ অনন্তকালে প্রত্যেক এবং সমুদ্রমন্ত্রনেব বজ্র বাসুকা ঘূর্ণায়মান সংবৎসব চা-চক্রের প্রণব, সুতরাং মহাকালেব পদার্থ প্রসিদ্ধ জর্জবদণ্ডেব একটি গ্রন্থি তাহাদের নামে উৎসর্গ ব্যবহার প্রচলিত হইয়া গিয়া নহে। চন্দ্র তক্ষকনাগ কে ? এবং নাট্যাভিনয়ের সঙ্গে

বা তাহাব কি সম্পর্ক ? মহাভারতকার বলেন,

প্রাচীন দাবিডদের শিল্প-
দক্ষতা

এক তক্ষকনাগ থাকুববনে বাস করিত। সম্ভবত

আমাদের দ্বারা পবর্জিত বহু দ্রাবিড়গণ্য বান্ধি এই বনে আশ্রয় লভিয়াছিল। পাণ্ডবেবা এই বনট প্রুডাইয়া ইন্দ্রপ্রস্থ নগর স্থাপন করেন এবং সেই সময়ে তাহাবা মন্দানব-নামক বিখ্যাত অনার্য শিল্পীর প্রাণবৎস বিয়া তাহাব দ্বারা তাঁহাদের রাজসূয়সভা-গৃহটি নির্মাণ করাইয়া লন। অনার্য শিল্পীরা যে সে সময়ে আর্য শিল্পীদের অপেক্ষা অধিকতর দক্ষ ছিল, তাহা তাহাব অন্ত্যতম প্রমাণ। কথিত আছে, ‘ময়মত’ নামক গৃহনির্মাণ-বিষয়ক অতি প্রাচীন শিল্পগ্রন্থ এই অনার্য শিল্পীর দ্বাবাই বাচ্য হইয়াছিল।

সম্ভবতঃ ময়দানব দ্রাবিড় জাতীয় ছিলেন, কারণ তখন আর্যেরা দ্রাবিড়গণকে অসুৰ, দানব, নাগ প্রভৃতি উপাধি দিয়াছিলেন অথবা তাহারা নিজেবাই এই সকল উপাধি ব্যবহাব করিত। তাহারা যে স্থপতির কর্মে বিশেষ পারদর্শী ছিল তাহা মোহোঞ্জোদাড়োব ভগ্ন-স্থপ দেখিলেই বোঝা যায়। তাহাদের বংশধরগণের মধ্যেও যে

অনেকে তাহাদের শিল্প-কৌশলের উত্তরাধিকাবী

অনার্য সূত্রধার তক্ষকনাগ
মঞ্চনিৰ্মাতা ও মঞ্চাধ্যক্ষ

হইয়াছিল তাহার নিদর্শন দক্ষিণভাবতে আজও

পর্যন্ত পাওয়া যায়। মাদুবাব বিখ্যাত নানাক্ষা

মন্দির ইহাব দৃষ্টান্ত। এই মন্দিরে কয়েকটি স্তম্ভ আছে তাহাব প্রত্যেকটি এক একখণ্ড গ্রানাইট প্রস্তবে নিমিত এবং অতীব সুন্দর কারুকার্যে অলঙ্কৃত। এক খণ্ড প্রস্তর লইয়া এই সকল স্তম্ভে আঘাত করিলে স্তম্ভের বিভিন্ন অংশ হহতে ভিন্ন ভিন্ন সুর নির্গত হয়। কি উপায়ে শিল্পীরা এইরূপ সুবলয়বিশিষ্ট অদ্ভুত প্রস্তর-স্তম্ভ নির্মাণ করিয়াছিল তাহা আজও পযন্ত অজ্ঞাত বাঁহযাচ্ছে। সম্ভবতঃ নাগজাতীয় অনার্যেরা আধুনিক চীন মিস্ত্রিদের ন্যায় তক্ষকশিল্পে বিশেষ নিপুণ ছিল এবং সেই জন্ত আর্যেরা মঞ্চনিৰ্মাণ-কার্যে তাহাদের সাহায্য লইতেন। সম্ভবতঃ এই জাতি সর্পকে totem বা জাতিবোধক প্রাণিক-স্বরূপ গ্রহণ কবাবে ইহাবা নাগ নামে পরিচিত হইয়াছিল। সূত্রধার বোধ হয় ‘তক্ষক নাগ’ কোন ব্যক্তি-বিশেষের নাম নয়, ইহাব অর্থ নাগজাতীয় তক্ষক বা সূত্রধার। এই তক্ষকেবা কেবল মঞ্চ নিৰ্মাণ করিত না, পবন্ত মঞ্চাধ্যক্ষেরও কার্য করিত। এইরূপে তক্ষক ও সূত্রধারের অর্থ হবে ক্রমশঃ নাট্যাধ্যক্ষ হইয়া দাঁডায়। ইউরোপেও সূত্রধারেরা মঞ্চাধ্যক্ষ ছিল। সকলেই জানেন, অনেক সময়ে নাট্যব্যবকে বঙ্গমঞ্চ দৃষ্টান্তে পরিবর্তনের সুবিধার জন্য দুই দৃশ্যের মধ্যে অতিবিক্ত দৃষ্টা যোজনা করিতে হয় এবং একপ দৃশ্যের নাম দেওয়া হয় carpenter scene বা সূত্রধার বা দৃষ্ট

অবস্থা ‘সূত্রধার’-শব্দেব আরও কয়েক প্রকার ব্যাখ্যা শুনিতে পাওয়া যায়। কিন্তু এক ‘সূত্র’-শব্দের বিভিন্ন আভিধানিক অর্থ ভিন্ন সেই

সকল ব্যাখ্যার অন্য কোন ভিত্তি নাই। প্রথম ব্যাখ্যাকার হইতেছেন কতিপয় পাশ্চাত্য পণ্ডিত। তাঁহারা বলেন, সূত্রধার শব্দের আদিম অর্থ

পুতুলনাচওয়ালা। তাঁহাদের মতে, আমাদের

‘সূত্রধার’ শব্দের চলিত
ব্যাখ্যাসমকৃ যুক্তিসহ নহে

দেশ পুতুলনাচ হইতেই নাট্যাভিনয়ের উৎপত্তি

হয় এবং পুতুলনাচওয়ালারাই অবশেষে নাট্যাধ্যক্ষ

হইয়া দাঁড়ায়। তাহারা ‘সূত্র’ অর্থাৎ সূতা ধরিয়া পুতুল নাচাইত বলিয়াই তাহাদের নাম সূত্রধার হয়। বলা বাহুল্য, এ অনুমানের কোন ঐতিহাসিক ভিত্তি নাই। পৃথিবীর আর কোথাও এই ভাবে নাট্যাভিনয়ের উৎপত্তির কথা শোনা যায় না। প্রত্যুত পুতুলনাচ দেখিয়া মানুষ নাচিতে শেখে নাই, মানুষের নাচ অনুকরণ করিয়াই পুতুলনাচের সৃষ্টি হইয়াছিল। সূত্রধার শব্দের আর দুইটি ব্যাখ্যা এইঃ—(১) যিনি নাটকের ‘সূত্র’পাত বা অবতারণা করেন; (২) যিনি নাট্যাশাস্ত্রের ‘সূত্র’গুলি অবগত আছেন। এই দুই ব্যাখ্যাই নিছক অনুমান ছাড়া আর কিছুই নয়, ইহাদের সমর্থক বিশেষ কোন যুক্তিযুক্ত প্রমাণ নাই। তদ্বিন্ন তক্ষক, সূত্রধার ও নাট্যাধ্যক্ষ কেমন কবিয়া একাত্মক হইল তাহা এই সকল ব্যাখ্যার দ্বারা বোঝা যায় না।

জর্জরদণ্ড আর একটি লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, ইহাতে কুমার গণপতির স্থান কুমার স্বন্দ বা কার্তিকেয় অধিকার করিয়াছেন। মহা এব সংক্ৰান্তে কুমারের বিজয়োৎসব কবাই ছিল প্রাচীন প্রণ এবং সে কুমার ছিলেন কুমার গণপতি। কিন্তু ভবত মুনি জর্জরদণ্ডের চতুর্থ গ্রন্থি তাহার পরিবর্তে কুমার কার্তিকেয়ের নামে উৎসৃষ্ট কবিরাব নির্দেশ দিয়াছেন। তিনি ‘জর্জর’ ও ‘ইন্দ্রধ্বজ’ নামের যে ইতিহাস বিবৃত করিয়াছেন তাহা হইতেই আমরা এই পরিবর্তনের কারণ অনুমান কবিয়া লইতে পারি। তিনি বলেন, অভিনয় কালে অশ্রুেরা ব্যাঘাত

উৎপাদন কবিত বলিয়া ইন্দ্রদেব ভক্তদের

‘জর্জর’ কাহিনীর গ্রি-
হাসিক ভিত্তি

অনুবোধে অশ্রুগগণকে তাঁহার ধ্বজদণ্ড প্রহারে

‘জর্জরিত’ করেন এবং সেই ঘটনার স্মৃতি রক্ষার্থ

তিনি অভিনয়ের প্রাকালে তাঁহার ধ্বজদণ্ড প্রতিষ্ঠা ও পূজার

ব্যবস্থা করেন। তদবধি দণ্ডটিব নাম হয় জর্জর। এই কৌতুকাবহ কাহিনীটি কল্পনাপ্রসূত হইলেও ইহার মধ্যে একটি ঐতিহাসিক সত্য নিহিত আছে। এখন চৈত্রমাসে মহাবিশুব সংক্রান্তি হয়, কিন্তু বৈদিক যুগে এক সময়ে এই সংক্রান্তি হইত জ্যৈষ্ঠমাসের প্রারম্ভে। জ্যৈষ্ঠমাস বুধরাশির মাস এবং সেই সময় শিবোৎসবের কাল নির্ধারিত হওয়াতে শিবঠাকুর পরে বুধবাহন রূপে কল্পিত হন। তাহার পর ক্রমশঃ মহাবিশুব সংক্রান্তি চৈত্রমাসে সবিয়া আসিলেও তাঁহার সেই উপাধি কাড়িয়া লওয়া হয় নাই। এই কারণেই আমরা গ্রীসের দিওনুসিওস, মিশরের ওসিরিস প্রভৃতি শিবানুরূপ দেবতাকে বুধবাহন রূপে বর্ণিত দেখিতে পাই। আর্যেরা যখন শিবকে যজ্ঞেশ্বর বা সংবৎসবেব দেবতা রূপে গ্রহণ করিলেন তখন তাঁহারা দ্রাবিড় প্রথানুসারে শিবোৎসব বা কুমারের বিজয়োৎসব মহাবিশুব সংক্রান্তিতেই করিতেন। কিন্তু সে সময়কার ঝড়ুয়ষ্টি (যাহাকে আমরা ‘কালবৈশাখী’ বলি) তাঁহাদের অভিনয়কার্যে বড়ই ব্যাঘাত জন্মাইত। বোধ হয় সেইজন্য তাঁহারা উৎসবটি শরৎকালে করাই সম্মত মনে করিলেন। শাবদীয

কুমার গণপতিব স্থানে
কুমার কার্তিকেয়—
বসন্তোৎসবের পরিবর্তে
শাবদোৎসব

বা জলবিশুব সংক্রান্তি তখন কার্তিক মাসেব শেষে হইত। সুতরাং সেই দিনে উৎসব এবং পবিত্র মার্গশীর্ষ মাস হইতে বৎসব আরম্ভ করা হইল। এইরূপে মার্গশীর্ষ মাস ‘অগ্রহাষণ’

অর্থাৎ ‘বৎসরের প্রথম মাস’ নামে পরিচিত হইল। বৈদিক ঋষিরাও বোধ হয় তদবধি শতবর্ষ বা বর্ষাকাল জীবিত থাকিবার প্রার্থনা করিবার পরিবর্তে কামনা করিতে লাগিলেন—“পশ্চিম শবদঃ শতং, জীবম শরদঃ শতং” (শুক্ল যজুর্বেদ)। পুত্রার্থিনীরাও কার্তিক পূজা আরম্ভ করিয়া দিলেন। সেই সঙ্গে কুমারের রূপও পরিবর্তিত হইয়া গেল—কুমার গণপতি কুমার কার্তিকেয়ের আকার ধারণ করিলেন। কুমার গণপতি গজানন, কারণ তিনি গজ অর্থাৎ মেঘ মুখে করিয়া আসিতেন। সকলেই জানেন, এদেশে গজ মেঘেব প্রতীকরূপে চিরকাল কল্পিত হইয়া আসিতেছে। ইন্দের বাহন

মেঘও বটে, ঐরাবতও বটে। ‘ঐরাবত’ শব্দের মৌলিক অর্থ হইতেছে ইরা অর্থাৎ জল হইতে উৎপন্ন। মেঘও জল হইতে উৎপন্ন, সুতরাং উভয় শব্দ একার্থবাচক। কিন্তু কুমার কার্তিকেয় মেঘনির্মুক্ত দাপ্তিমান মধ্যাহ্ন-সূর্য্যোব ন্যায় রূপবান। তিনি বিজয়া বীব—সহস্র সহস্র তাবকা শোভিত নির্মল শারদ আকাশের ন্যায় বিস্তৃত শিখিপুচ্ছ তাঁহার পতাকা। এইজন্ম তাঁহার আর এক নাম শিখিধ্বজ।

বসন্তোৎসবের দেবতাকে এইকপ শরৎকালে আবাহন করাকেই আমরা নাম দিয়াছি ‘অকালবোধন’। এইকপ অকাল বোধন

অকাল বোধন

কবিয়াই আমবা বাসন্তী দেবীকে শবৎকালে পূজা কবিয়া থাকি, কারণ এই সময় উপরে

নির্মলা আকাশ ও নিম্নে শস্যশ্যামল ক্ষেত্রসমূহ বঙ্গবাসীর হৃদয় স্ততঃই আনন্দে পবিপূর্ণ করিয়া তুলে। ফলে যাত্রাগানাদিরও এই সময়ে ধম লাগিয়া যায়। কিন্তু তাই বলিয়া আমবা বাসন্তীদেবীকে বা গণপতিকে পবিত্যাগ করি নাই। বিশেষতঃ গণপতিদেব অতি প্রাচীন কাল হইতে দেশের সবত্র এমন দৃঢ় এবং ব্যাপকভাবে উপাসকদের হৃদয় অধিকার কবিয়া আছেন যে, তাঁহাকে স্থানচ্যুত করা একেবারে অসম্ভব। আজও পর্য্যন্ত তিনি আদিদেবতারূপে

কুমার গণপতি, লক্ষ্মীনাথ
দেবতাকপে পূজিত

সকল দেবতার পূবে পূজা পাইয়া থাকেন।

উড়িয়া হইতে বোম্বাই পর্য্যন্ত দক্ষিণ ভারতের

সবত্র এখনও গণপতি উৎসব বিশেষ সমারোহ সহকাবে সম্পাদিত হইয়া থাকে। কেবল ভারতে নয়, এককালে যে সমগ্র প্রাচ্য ভূভাগে গণেশের পূজা বিস্তার লাভ কবিয়াছিল তাহাও যথেষ্ট প্রমাণ আছে। জাপান, চীন, ইন্দোচীন, চৈনিক তুর্কিস্থান প্রভৃতি দেশে ও যব প্রভৃতি দ্বীপে নানা স্থানে গণেশের মূর্তি আঙ্ক ও দেখিতে পাওয়া যায়।

গণপতি উৎসব হইতেই যে সঙ্গীতাদি কলাবিজ্ঞানের উদ্ভব হইয়াছে

গণেশ ও সবস্বতী

তাহাও এখনও আমবা ভুলি নাই। এই জন্ম

ভাদ্র মাসে ও মাঘ মাসে তাঁহার পূজা করিয়া

বাণাপাণি সরস্বতীদেবীর পূজা করা হয়। আব লিপিকাররূপে

গণেশঠাকুরের খ্যাতির কথা সকলেই জানেন। তাঁহার সাহায্য ব্যতীত মহাভারত নাকি লেখাই হইত না। আমাদের দেশের মঙ্গল-কাব্যাদি অণু দেবতার গুণকীর্ত্তন করিবার জন্য রচিত হইলেও অগ্রে গণেশ ও সরস্বতীর বন্দনা না করিয়া গ্রন্থারম্ভ করা হয় না। গণেশই সিদ্ধিদাতা ও বিঘ্নবিনাশক দেবতা, সুতরাং সকল কার্যের প্রারম্ভে তাঁহাকে স্মরণ করিতে হয়। এইজন্য আর্থেরা শারদীয় উৎসব প্র-র্ত্তন করিলেও বসন্ত-উৎসব ত্যাগ করেন নাই। ‘শকুন্তলা,’ ‘বদ্রাবলী,’ ‘মহাবীর চরিত,’ ‘উত্তররামচরিত,’ ‘মালতীমাধব’ প্রভৃতি বিখ্যাত নাটক বসন্ত-উৎসব উপলক্ষ্যেই প্রথমে অভিনীত হইয়াছিল। বস্তুতঃ গণপতি ও কার্তিকেয় একই দেবতা, কেবল গণপতির পূজা প্রাচীনতর বলিয়া তাঁহাকে কার্তিকেয়ের অগ্রজ বলা হইয়া থাকে। ভবতোক্ত বিঘ্নকাবা অম্বরেরা ঝড়ৃষ্টি ভিন্ন আর কিছুই নয়, আকাশের দেবতা ইন্দ্রদেব কক্ক/তাহাদিগের দমনের অর্থ শরৎকালে আকাশ পরিষ্কৃত হওয়া।

✓ আর্থ নাটকের ভিত্তি যে শিবোৎসব তাহার আর একটি প্রমাণ এই যে, তাঁহাদের প্রথম নাটকদ্বয়—সমুদ্রমন্ত্ৰণ ও ত্রিপুরদাহ—শিবের সংস্কৃত নাটকের ক্রমবিকাশ

লীলা লইয়াই লিখিত হইয়াছিল। তাহার পর ক্রমশঃ অণাণু দেবতার লীলা তাঁহাদের নাটকেব বিষয়ীভূত হয়। দেবলীলার পর তাঁহারা রামায়ণ ও মহাভারতের ণায় জাতীয় মহাকাব্য হইতে দেবতুল্য মানবগণের এবং ইতিহাসপ্রোক্ত শ্রেষ্ঠ রাজা ও বীরগণের জীবনচরিত লইয়া নাটক রচনা করিতে আরম্ভ করেন। সাধারণ সমাজকেও যে তাঁহারা অবহেলা করেন নাই, ‘মুচ্ছকটিক’ নাটক তাহার প্রমাণ। বস্তুতঃ নাটক নাটিকা প্রকরণ গ্রহসনাদি প্রায় সকল প্রকার নাটকই তাঁহারা লিখিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন এবং যতদূর সম্ভব তাহাতে সাফল্য লাভ করিয়াছিলেন।

এই নাট্যকারগণ যে সকল নাটক লিখিয়াছিলেন তাহার সামান্য অংশই আমরা পাইয়াছি, কিন্তু তাহাতেই আমরা তাঁহাদের অসামান্য নাট্যপ্রতিভার পরিচয় পাই। এ বিষয়ে এঁসিয়া মহাদেশের মধ্যে তাঁহাদের স্থান সর্বোচ্চে ছিল তাহাতে সন্দেহ নাই। এই মহাদেশের

অত্যাশ্চর্য স্থানে অভিনয়ের উদ্দেশ্য আমোদ করা ভিন্ন আর কিছুই ছিল না
বলিলে অত্যাশ্চর্য হয় না, কিন্তু ভারতীয় আর্থেরা
সংস্কৃত নাটকের গুণাগুণ-
বিচার নাট্যাভিনয় উচ্চাত্মের কলাবিদ্যা হিসাবে চর্চা
করিতেন এবং তাঁহাদের নাট্যশাস্ত্রগুলি পড়িলে

বোঝা যায় যে, 'এ বিদ্যায় তাঁহারা চরম উন্নতি করিয়াছিলেন। তাঁহারা
নাটকে দশ প্রকার রূপক ও অষ্টাদশ প্রকার উপরূপকে বিভাগ
করিয়াছিলেন। ন্যায়শাস্ত্রানুসারে বিচার করিলে এ শ্রেণী-বিভাগকে
অবশ্য নির্দোষ বলা যায় না, কারণ আটশ শ্রেণীর স্থানে পাঁচ ছয়
শ্রেণীতে ভাগ করিলেই যথেষ্ট হয়, কিন্তু এত সূক্ষ্ম শ্রেণী-বিভাগের
চেষ্টাতেই বোঝা যায় যে, ভারতীয় আর্থেরা নাটকের বৈচিত্র্য সম্পাদনে
বিশেষ মনোযোগ ছিলেন। পাশ্চাত্য সমালোচকেরা পর্যান্ত সংস্কৃত নাটকের
সৌন্দর্য্য ও মাধুর্য্যে মুগ্ধ হইয়া তাহাব উচ্চ-প্রশংসা করিয়াছেন।
বাস্তবিক এই নাটকগুলির মধ্যে যে সূক্ষ্ম কলাজ্ঞান ও শিল্পনৈপুণ্যের
পরিচয় পাওয়া যায় তাহা অতুলনীয় বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। এমন
সুন্দর স্বভাববর্ণনা আর কোথাও দেখিতে পাইওয়া যায় না, চরিত্র
অঙ্কনেও নাট্যকারগণ যথেষ্ট কৃতিত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। কিন্তু ইহা
স্বীকার করিতেই হইবে যে, তাঁহারা জটিল সামাজিক বা মনস্তাত্ত্বিক
সমস্যা লইয়া মস্তিষ্ক চালনা করেন নাই। ইহার কারণ এই যে, সে
সময়ে জীবনযাত্রা এত সুবল ছিল যে ঐ সকল সমস্যা লইয়া মাথা ঘামাই-
বার প্রয়োজন কেহ অনুভব করেন নাই। তদ্বিন্ন ঐরূপ সমস্যামূলক
নাটক লিখিলেও তাহা নিষ্ফল হইত। যাহা শ্রোতৃবর্গের বোধগম্য নয়
তাহা তাহাদিগকে শুনাইতে যাওয়া নিবৃদ্ধি। এদেশের দর্শকেরা
সীতা বা শকুন্তলার সুখদুঃখ বুঝিতে পারিত—তাহাদের চরিত্রাভিনয়
দেখিয়া সমবেদনায় তাহাদের হৃদয় ভরিয়া যাইত। কিন্তু ইবসেনের
নোরার ন্যায় রমণীর সহিত তাহাদের কোনকালে পরিচয় ছিল না,
তাহার প্রাণের কথা তাহাদের হৃদয় স্পর্শ বা সহানুভূতি উদ্বেক করিতে
পারিত না, সুতরাং তাহাদের সম্মুখে Doll's House-এর ন্যায় নাটক
অভিনীত হইলে তাহার বিফলতা যে অবশ্যস্বাভাবিক ছিল তাহা বলা বাহুল্য।

দ্বিতীয় অধ্যায়

বঙ্গবাসীর বৈশিষ্ট্য—বাংলা নাট্যসাহিত্যের প্রাচীন ইতিহাস
উদ্ধারের উপায়—পাশ্চাত্য নাটকের উৎপত্তির ইতিহাস

কিরূপ ভাবে সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমোন্নতি হইয়াছিল তাহা দেখিলাম। কিন্তু তাহার সহিত বাংলা নাটকের বিশেষ সম্পর্ক ছিল না। অগ্ণ্যাত্ত বিষয়ের ন্যায় নাট্য বিষয়েও বাংলা দেশ নিজ স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করিয়াছিল—সংস্কৃত নাটক তাহার উপর কোনরূপ উল্লেখযোগ্য প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই। ইহার প্রধানতঃ দুইটি কারণ ছিল। প্রথম কারণ—সংস্কৃত নাটকগুলি ছিল সৌখীন বৈঠকা নাটক। সম্ভ্রান্ত ও শিক্ষিত সমাজের জগুই সেগুলি লিখিত হইত এবং যে নাট্যশালায় সেগুলি অভিনীত হইত তাহাতে সাধাবণের প্রবেশাধিকার ছিল না—থাকিলেও সে সকল নাটক বুঝিবার সামর্থ্য তাহাদের ছিল না। দ্বিতীয় কারণ—বাঙালীর স্বাধীন মনোবৃত্তি।

বঙ্গদেশবাসীর স্বাধীন
মনোবৃত্তি

অতি প্রাচীনকাল হইতে বাঙালী তাহার স্বাধীন-
চিন্তার পরিচয় দিয়া আসিতেছে। ইহার ফলে
ধর্ম সাহিত্য সম্রাট শিল্পকলা রাজনীতি সমাজ-

নীতি প্রভৃতি সকল বিষয়েই বাঙালীর নিজ বৈশিষ্ট্য দেখা যায়।
বস্তুতঃ বাঙালীর এই অনন্যতন্ত্রতা এরূপ প্রাচীন ও সুদৃঢ়-ভিত্তির উপর
সংস্থাপিত যে তাহাকে বিচলিত করা সহজসাধ্য নহে। বঙ্গদেশের

প্রাচীন অধিবাসীরা প্রধানতঃ দ্রাবিড়জাতীয় ছিল

পুরাকালের বাঙালীদের
অসমসাহসিকতা—দুর্বদেশে
অভিযান

তাহা বলিয়াছি। তাহারা সাধারণতঃ কৃষিজীবী
ছিল বটে, কিন্তু উচ্চশ্রেণীর বাঙালীদের মধ্যে
অনেকে তাহাদের সিদ্ধপ্রদেশস্থ জ্ঞাতিদের ন্যায়

অসমসাহসিক বণিক ছিল এবং বাণিজ্যসূত্রে একদিকে মহাসমুদ্রপথে
পূর্বভারতীয় দ্বীপপুঞ্জে, অন্য দিকে হিমালয় ভেদ করিয়া তিব্বতাদি

দেশে তাহারা যাওয়াত করিত। বাংলা দেশের প্রাচীন কাহিনী-সমূহের অনেকগুলিতেই বণিক বা বণিকপুত্রকে নায়ক রূপে দেখা যায় এবং উপকথার রাজপুত্রের সঙ্গে মন্ত্রীর পুত্র, কোটালের পুত্র থাকিলেও সওদাগরের পুত্রকে ছাড়িয়া তিনি কোথাও যাইতে পারিতেন না। বাঙালী নৌসেনার পরাক্রমের কথা কবি কালিদাস পর্যন্ত তাঁহার রম্যবংশে স্বীকার করিয়াছেন। একরূপ জাতি স্বভাবতঃই স্বাধীন মনোভাবাপন্ন ও নিজ কৃষ্টির গর্বে গবিত হইয়া থাকে। এই জন্যই আমরা দেখিতে পাই, প্রায় সমস্ত উত্তর-ভারত যখন বিজয়া

বিজয়া আয়জাতিব অগ্র-
গমনে বাধা দান করিয়াছিল
বঙ্গদেশ

আর্ঘ্যজাতির অধীনতা স্বীকার করিয়াছিল, বঙ্গ-বাসীরা তখন সগর্বে মন্তক উত্তোলন করিয়া তাহাদের বিরুদ্ধে দাঁড়াইয়াছিল। শতপথ ব্রাহ্মণ বলেন, আমাদের হোমাগ্নি সরস্বতীতীর হইতে

সদানারা (সবতোয়া) নদীর পশ্চিমতীর পর্যন্ত আসিয়া নিবিয়া গিয়াছিল অর্থাৎ সদানারার পূর্বে অবস্থিত বঙ্গদেশের মধ্যে তাঁহারা প্রবেশ করিতে পারেন নাই। তখন বোধ হয় তাঁহারা “অপ্রাপ্য আসুরফল মাত্রেই টক” এই নাতি অনুসারে বঙ্গবাসীদের উপর গালিবর্ষণ করিয়া গাত্রজ্বালা নিবারণ করিয়াছিলেন। ঐতরেয় আরণ্যক বলেন, বঙ্গ-বাসীরা অবেদ্য ভাষাভাষী পক্ষিজাতীয়; এবং তাঁহার ভাষ্যকার তাহার উপর আর একগ্রাম সুর চড়াইয়া তাহাদিগকে পিশাচ, রাক্ষস, অসুর প্রভৃতি মধুর আখ্যায় বিভূষিত করিয়াছেন। স্বয়ং মনু পয়াম্বু বিধান দিয়াছেন, তীর্থযাত্রা ভিন্ন এ য্লেচ্ছ দেশে আসিলে প্রায়শ্চিত্ত করিতে হইবে।

অতএব ইহা নিশ্চিতভাবে বলা যাইতে পারে যে, বাংলা দেশ আর্ঘ্যবতে র অন্তর্ভুক্ত হইবার পূর্বে বহু সহস্র বৎসর ধরিয়া তাহার

বঙ্গীয় কৃষ্টির প্রাচীনত্ব ও
বাহিন্য

শিল্পকলা ও কাব্যাদি স্বাধীনভাবে নিজ পুরাতন ভিত্তির উপর গড়িয়া উঠিয়াছিল। কিন্তু বাঙালী কোনকালেই সঙ্কীর্ণমনা ছিল না—

বাহিরের জিনিস ভাল বোধ হইলে সে তাহা গ্রহণ করিতে কখন

কৃষ্টিত হয় নাই। তবে সে সকল সময়ে সেটিকে নিজের মনের মত করিয়া গড়িয়া পিটিয়া লইয়াছে এবং তাহার ফলে সেটি তাহার আদিম-রূপ ত্যাগ করিয়া বাঙালীরূপ ধারণ করিয়াছে। যাহা হউক, অত্যাশ্চর্য্য প্রাচীন দেশের ন্যায় বাংলা দেশেরও নাট্যকলা প্রাচীন শিবোৎসবের মধ্যেই জন্ম গ্রহণ করিয়াছিল। এখনও আমরা মহাবিশ্ব সংক্রান্তিতে চড়কপূজা ও গাজনোৎসব করিয়া সেই প্রাচীন শিবোৎসবের স্মৃতিবন্ধা করিতেছি।

কিন্তু দুঃখের বিষয়, শিবোৎসব হইতে আরম্ভ করিয়া বাংলা নাটক কিরূপভাবে ক্রমবিকাশের পথে অগ্রসর হইয়াছিল তাহাও একটি ধারাবাহিক ইতিহাস সঙ্কলনের চেষ্টা এ পর্য্যন্ত করা হয় নাই। এই ইতিহাস লিখিবার বহু উপাদানও এরূপভাবে নষ্ট হইয়া গিয়াছে যে সেগুলির পুনরুদ্ধারের আশা নাই। কোন প্রাচীন বাংলা নাটক আমাদের হস্তগত হয় নাই, সম্ভবতঃ তাহাদের অস্তিত্ব পণ্যস্থ লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। ঠিক অবশ্য আশ্চর্য্যের বিষয়

প্রাচীন বাংলা নাটক-
সমূহের অস্তিত্ব

নয়। আমরা জানি, পুরাকালে যে সকল নাটক অভিনীত হইত, সেগুলির অধিকাংশই লিখিত

হইত না। সেগুলি হাবভাবনৃত্যগীতপ্রধান ছিল, কেন্দ্র মাঝে মাঝে ছড়া আবৃত্তি করা হইত। গীত ও ছড়া অভিনেতাদের মুখস্থই থাকিত, সেগুলি লিখিবার প্রয়োজন হইত না। এখন বসপ্রধান গীতিকাব্য, বর্ণনাত্মক কাব্য ও নাটক পৃথক্ হইয়া পড়িয়াছে, কিন্তু তখন এক পালাগানের মধ্যে এ সমস্তই মিশ্রিতভাবে থাকিত এবং সেগুলি লিখিত না হইয়া মুখে মুখে গীত হইত। সুতরাং প্রথমে কোন লিখিত নাটক ছিল না। তাহার পর যে সকল নাটক লেখা

হইয়াছিল সেগুলির অধিকাংশ নানা কারণে

এই সকল নাটক লোপ
পাইবার কারণ

নষ্ট হইয়া গিয়াছে। প্রথম কারণ,—এ দেশের সর্বধ্বংসী জলবায়ুর কবল হইতে পৃথিবী

রক্ষা করা বড়ই দুঃসাধ্য ব্যাপার। দ্বিতীয় কারণ,—সাধারণ গ্রাম-বাসীদের নিরক্ষরতা ও অজ্ঞতাবশতঃ যত্নের অভাবে অনেক পুস্তক

লোপ পাইয়াছে। তৃতীয় কারণ.—নাট্যব্যবসায়ীরা নিজেদের নিবৃত্ত স্বত্বরক্ষার জন্য কাহাকেও তাহাদের নাটকের প্রতিলিপি প্রস্তুত করিতে দিত না। প্রাচীন যাত্রার পালাগুলি সাধারণতঃ কোন পল্লিকবি কর্তৃক দলবিশেষের জগ্ন লিখিত হইত, অধিকারী মহাশয় লিখিত রচনাটি নিজের নিকট রাখিয়া স্বদলের গায়কদিগকে মুখে মুখে শিক্ষা দিতেন, সাধ্যমত রচনাটি হস্তান্তর হইতে দিতেন না। তাঁহার মৃত্যুর পৰে তাহা তাঁহার উত্তরাধিকারীর হস্তে গিয়া পড়িত এবং সে উত্তরাধিকারী ব্যবসায় চালাইতে অপারক হইলে তাহা ক্রমশঃ ধ্বংস-প্রাপ্ত হইত। সে সময় ‘কপিরাইট’ বা ‘প্লেয়াইট’ আইন ছিল না, সুতরাং অধিকারী মহাশয় এইরূপ সঙ্কীর্ণনীতি অবলম্বন কবিত্তে বাধ্য হইতেন। আমার মনে আছে, আমবা যখন বালক ছিলাম তখন বাবাদলের এক বালক-গায়কের নিকট হইতে একটি গান আদায় কবিত্তে কত সাধ্যসাধনা কবিত্তে হইয়াছিল। সে বলিয়াছিল, অধিকারী মহাশয় তাহাকে এমন কঠিন শপথ করাইয়া লইয়াছেন যে, গানটি বাহিবার কোন লোককে শিখাইলে তাহার অনন্ত নরকবাস নিশ্চিত। অবশেষে তাহার বিবেককে শাস্ত করিবার জন্য তাহাকে কিঞ্চিৎ দক্ষিণাসহ প্রচুর জলপান দিতে হইয়াছিল, অধিকন্তু ঠাকুরের নামে আমরা দিগকে শপথ করিতে হইয়াছিল যে, গানটি আমরা আর কাহাকেও শিখাইব না। এ ভাবটি প্রাচীনকালে আরও দৃঢ়তররূপে বর্তমান ছিল বলিয়া বোধ হয়। এ অবস্থায় গায়ক ও অধিকারী মহাশয়দেব তিরোভাবের সহিত যে গানগুলির অস্তিত্ব লোপ পাইয়াছিল তাহাতে বিস্মিত হইবার কারণ নাই। কৃষ্ণিবাস, মুকুন্দরাম, কাশীরাম প্রভৃতি মধ্যযুগের কবিদের গ্রন্থ যে এখনও টিকিয়া আছে তাহার বারণ এই যে, এই সকল কবি ব্যবসাদার ছিলেন না এবং তাহাদের কাব্যসমূহের দেশব্যাপী জনপ্রিয়তা হেতু দেশের সর্বত্র তাহাদের বহু প্রতিলিপি প্রস্তুত হইয়াছিল। কিন্তু যে সকল পালাগান এইরূপে নিজ অস্তিত্ব রক্ষা করিতে পারিয়াছে, লিপিকরদের দৌরাভ্যো তাহাদেরও দুর্দশা কম হয় নাই।

কিন্তু বাংলার পুৰাতন নাটকগুলি না পাইলেও আমরা এমন কতক-
গুলি উপাদান পাইয়াছি যাহা হইতে আমরা আমাদের নাটকের ক্রম-
বিকাশের একটা ইতিহাস গড়িয়া তুলিতে পারি। একটা সৌভাগ্যেব
কথা এই যে, আমাদের দেশটিকে প্রাচীন ইতিহাসেব যাদুঘর

বলিলে চলে। আমরা নূতন জিনিস আমদানী

বাংলা নাটকের ক্রম-
বিকাশের ইতিহাস সংকলন
দ্রব্ধ হইলেও অসাধ্য নহে

করিলেও পুৰাতনকে একেবারে পরিত্যাগ করি

না। এখানে গোকব গাড়া ও মোটর গাড়া

পাশাপাশি চলে, তর্ক-উল্লেখ অসভ্য লোক

উৎকৃষ্ট বেশধারী সভ্যতম ব্যক্তির সুরম্য প্রাসাদের পাশেই জন-
পর্ণকুটীবে বাস করে। সাগরের সতীত সম-ল ভূমি হইতে পৃথিবীর
সর্বোচ্চ গির্গিশিখর যেমন এ দেশে বিরাজমান, সভ্যতার নিম্নতম
হইতে উচ্চতম পর্যন্ত সকল স্তরই এখানে অবিবোধী অবস্থায় বিদ্যমান
বহিয়াছে। এত থিয়েটার সিনেমার ছড়াছড়ি করিয়াও আমরা
সেকালের বামায়ণ-গান পাঁচালা যাত্রাদির জনপ্রিয়তা কিছুমান
কমাইতে পারিয়াছি বলিয়া বোধ হয় না। এইরূপে সভ্যতার ধারাবাহিক
ইতিহাসেব সকল পৃষ্ঠাই আমাদের চক্ষের সম্মুখে খোলা বহিয়াছে
দেখিতে পাই। সুতরাং একটু চেন্টা করিলে এই ইতিহাস সহজেই
সংকলন করা যাইতে পারে। সকলেই জানেন, জীব-বিবর্তনের
ইতিহাস এই ভাবেই সংকলিত হইয়াছে। নিম্নতর জীব ক্রমোন্নত
হইয়া উচ্চতর জাবে পরিণত হয় বটে, কিন্তু একজাতিভুক্ত সকল
জীবেরই সে সৌভাগ্য হয় না—ফলে অধিকাংশই নিজ স্তরে থাকিয়া
গিয়াছে। আমরা তাহাদিগকে দেখিয়া উচ্চতর জীবের পূর্বাবস্থা
কিরূপ ছিল তাহা বুঝিতে পারি। কোন বিশেষ শ্রেণীর জীব
লুপ্ত হইয়া গেলেও ধাপ্পুঠে তাহারা তাহাদের কঙ্কালাদি চিহ্ন রাখিয়া
গিয়াছে। এইরূপে বর্তমান জীবসমূহ ও লুপ্ত জীবের চিহ্নসকল
পর্যবেক্ষণ করিয়া ও একটা অন্তিমানেব উপর নির্ভর করিয়া জীবের
ক্রমোন্নতির যে ধারাবাহিক ইতিহাস রচিত হইয়াছে তাহা সর্বত্র সত্য
বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে। বাংলা নাটকের ক্রমবিকাশের ইতিহাসও

আমরা এই প্রণালী অনুসারে রচনা করিতে পারি। আমি সেই চেষ্টাই করিয়াছি, কিন্তু উপাদানের অপ্রাচুর্য্য বশতঃ আমাকে বহুস্থলেই অনুমানের আশ্রয় গ্রহণ করিতে হইয়াছে। সুশ্বেদ বিষয়, পাশ্চাত্য নাট্য এবং একটি ধারাবাহিক ইতিহাস সংকলিত হইয়াছে। পাশ্চাত্য নাটক ও আমাদের নাটক

পাশ্চাত্য নাটকের ইতিহাস
হতাশ কি সাহায্য পাওয়া
গাইবে পারবে

যে একই ভাবে জন্মলাভ করিয়া ক্রমবিকাশের
পথে অগ্রসর হইয়াছিল তাহা পূর্বে বলিয়াছি।

সুতরাং ইউরোপীয় নাটকের ইতিহাসের সাহায্যে

আমাদের নাটকের ইতিহাসের লুপ্ত অধ্যায়গুলিকে সহজেই উদ্ধার করা যাইতে পারে। আমি সে পদ্ধতিও অবলম্বন করিয়াছি এবং তুলনামূলক আলোচনা করিয়া আমাদের সিদ্ধান্তগুলির ভিত্তি দৃঢ়তর করিতে চেষ্টা করিয়াছি।

প্রাচীন ও মধ্য যুগের বাংলা নাটকের ইতিহাস রচনা করিবার জন্য যে সকল উপাদান ব্যবহার করা যাইতে পারে তাহার মধ্যে কতক-

বাংলা নাটকের ইতিহাস-
রচনার সময়টি উপাদান

গুলির উল্লেখ এখানে করিতেছি (১) প্রচলিত

প্রাচীন শিবোৎসবসমূহ, যথা,—আছের গম্ভীরা,

চড়কের গাজনোৎসব, নেপালের ভৈরব যাত্রা ও

মৎস্যেন্দ্রনাথ যাত্রা, দক্ষিণভারতের ভৈরব ও গণপতি উৎসব প্রভৃতি।

এগুলির সহিত প্রাচীন গ্রীসের দিওনিসিওস উৎসবের অনেক সাদৃশ্য

দেখা যায়। (২) আমাদের পুরাতন পালাগানসমূহ। (৩) চৈতন্য-

ভাগবতাদি গ্রন্থে উল্লিখিত সপার্বদ চৈতন্যদেবের অভিনয়ের বিবরণ।

(৪) বাংলা দেশে লিখিত সংস্কৃত নাটক, যথা,—বেণীসংহাৰাদি নাটক

ও বৈষ্ণবকবিগণের রচিত ভক্তিমূলক নাটকসমূহ। (৫) নেপাল

হইতে সংগৃহীত মধ্যযুগের কতিপয় বাংলা নাটক। (৬) সপ্তদশ,

অষ্টাদশ ও ঊনবিংশ শতাব্দীতে অনুষ্ঠিত যাত্রার বিবরণ বা যাত্রায়

অভিনীত কতিপয় নাটক। (৭) ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত প্রাচীন ছড়া গান

প্রভৃতি। (৮) সংস্কৃত নাটকের আদর্শে লিখিত কতিপয় পুৰাতন

বাংলা নাটক; যথা,—ভারতচন্দ্রের “চণ্ডী”-নাটক, বিজ্ঞানার্থ বাচস্পতিব

“চিত্রযজ্ঞ” প্রভৃতি। কিন্তু এরূপ বিক্ষিপ্ত ও স্তম্ভ উপাদানসমূহ লইয়া আমাদের নাট্য-সাহিত্যের একটি সুসংবদ্ধ ইতিহাস গড়িয়া তোলা সহজসাধ্য নহে। ইহাদের অনেকগুলি সংযোগসূত্র অতীতের অন্ধকাব গর্ভে হারাইয়া গিয়াছে। কিন্তু বলিয়াছি, ইউরোপীয় নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসের আলোকে আমরা সেগুলিকে খুঁজিয়া বাহির করিতে পাবি। সেইজন্য প্রথমে পাশ্চাত্য নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের একটি সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া প্রয়োজন মনে করিতেছি।

পাশ্চাত্য নাটকের জন্ম হইয়াছিল প্রাচীন গ্রীসে দিওনুসিওস (Dionysios) দেবের মন্দিরে। এই দেবতা আমাদের শিবঠাকুরেরই প্রতিক্রপ ছিলেন তাহা পূর্বে বলিয়াছি। শিবের গায় তাঁহাবও পূর্ণবিগ্রহ ও লিঙ্গ—এই দুই মূর্তিই ছিল এবং উভয় মূর্তিতেই শিনি পূজিত হইতেন। শিবের গায় তিনিও বৃষভবাহন ছিলেন। তাঁহাব থাব এক নাম ছিল বাক্থস্ (Bacchos)। অনুমান হয়, বৃষভার্থক সংস্কৃত ‘উক্ষা’ শব্দের সহিত এ নামেব সম্বন্ধ আছে। যাহা হউক, তাঁহাকে আবাহনকালে পূজারিণীরা গাহিত,—

“এসহে দিওনুসিওস, এস হেথা অচিরে,
বৃষপদ ক্ষেপি দেব এস এই মন্দিরে।”

মোহেজোদাড়োর শিবমূর্তির গায় তাঁহার বিগ্রহও দীর্ঘকেশ ও শৃঙ্গ-বিশিষ্ট ছিল। তাঁহারও পূজা ও উৎসব বসন্তকালে নববর্ষারম্ভে হইত। সে সময়ে গ্রীসের প্রধান শস্য ড্রাক্সফল পাকিয়া উঠিত, সুতরাং আর্থ যজ্ঞের সোমরসের গায় এ উৎসবে প্রচুর ড্রাক্সরস ভক্তগণের আনন্দবর্দ্ধন করিত। দিওনুসিওস Bacchos রূপে সুরার দেবতা ছিলেন এবং Bacchanalia বা সুরোৎসবই ছিল তাঁহার পূজাব প্রধান অঙ্গ। এ দেশেও বৌদ্ধজাতকে এক সুরোৎসবের উল্লেখ দেখা যায়। ইহা বসন্তোৎসব ছিল এবং তদুপলক্ষ্যে নরনারীগণ সুরাপানে

পাশ্চাত্য নাটকের উৎপত্তি
ও ক্রমবিকাশ

শিবের সহিত দিওনুসিওসের
সাদৃশ্য

মত্ত হইত। শ্রীমন্তাগবতে দক্ষের সহিত শিবের বিবাদ উপলক্ষ্যে প্রতিপক্ষ কর্তৃক বর্ণিত শিবভক্তদের যে বিবরণ দেওয়া হইয়াছে তাহা যদি বিশ্বাস করা যায় তাহা হইলে বলিতে হয় তাঁহারাও এ বিষয়ে বাক্সদেবের ভক্তদের অপক্ষা নৃন ছিলেন না—তাঁহাদের নিকট ‘সুরাসব’ নাকি দেববৎ আদরণীয় ছিল। ব্যাখ্যাকার সুরাসবের অর্থ কবিতাছেন—গৌড়ী (গুড়জাত), পৈঠী (ধাতুজাত) ও মাধ্বী (মধুজাত) সুরা এবং আসব (তালরসাদিজাত মত্ত)—এক কথায় সেকালে প্রচলিত সকল প্রকার মত্ত। এখন কিন্তু এই জাতীয় শিবভক্তেরা সিদ্ধি ও গঞ্জিকারই অধিক পক্ষপাতী বলিয়া বোধ হয়। অনেকের মতে সিদ্ধি ও আর্গদের প্রিয় পানীয় সোম একই পদার্থ। আর গঞ্জিকা যে সিদ্ধি গাছেবই জটা তাহা সকলেই জানেন। যাহা হউক, দিওনুসিওস দেবেব উৎসবে এইরূপে প্রগাঢ় দেবভক্তির সতীত তবল আমোদপ্রিয়তা মিশিয়াছিল এবং tragedy ও comedy উভয় প্রকার নাটক-সৃষ্টির পথ পরিষ্কার করিয়া দিয়াছিল।

প্রথম অবস্থায় এই উৎসবে আড়ম্বরের বাহুল্য বিশেষ ছিল না। গৃহে উপাসনা সমাপনান্তর গৃহস্থ নৈবেদ্য ও বলির ছাগসহ পল্লীর গম্বীরা বা দেবস্থানে শোভাযাত্রা করিয়া যাইতেন। শোভাযাত্রার অগ্রভাগে থাকিত পূজোপকরণ ও বলিসহ গৃহস্থদেব কন্যাগণ, তাহার পর থাকিত লিঙ্গ-মূর্তিবাহক ক্রীতদাস, সর্বশেষে কতী স্বয়ং দেবমহিমাছোতক গান করিতে কবিতে যাইতেন। শোভাযাত্রা দেবস্থানে পৌঁছাইলে দিওনুসিওসের সম্মুখে ছাগ বলি দিয়া উৎসব শেষ করা হইত। কোন কোন স্থানে দিওনুসিওসের পূজার পর তাহার বিবাহোৎসব হইত। এ দেশেও শিবের বিবাহকাহিনী কিরূপ জনপ্রিয় তাহা সকলেই জানেন। ক্ষুদ্রতম পল্লিকবি হইতে মহাকবি কালিদাস পর্যন্ত যিনিই সুবিধা পাইয়াছেন শিবঠাকুরকে একবার বরবেশে না

দিওনুসিওস ও শিব
বিবাহের জনপ্রিয়তা ও
গহাব কাব্য

সাজাইয়া ছাড়েন নাই। এমন কি কবি কুন্তিবাস রামায়ণ লিখিতে

বসিয়াও এ লোভ ছাড়িতে পাবেন নাই এবং আর কোথাও স্থান না পাইয়া উত্তরাকাণ্ডে প্রসঙ্গক্রমে এই কাহিনীটি জুড়িয়া দিয়াছেন। ছেলেদের পুরাতন ছড়ার মধ্যেও শিবঠাকুরের বিয়ের কথা শোনা যায়। এখনও কুমারীরা শিবের ছায় স্বামী লাভ করিয়া কুমারের ছায় পুত্রের জননী হইবার প্রত্যাশায় শিবের পূজা করিয়া থাকে। বাস্তবিক শিব-শক্তির মিলনই শিবোৎসবের ভিত্তি। এ মিলনের ফলেই সৃষ্টি রক্ষা হয়—সুতরাং শিবের বিবাহ বিশ্ববাসীর পক্ষে একটা মহানন্দে ব্যাপার। বস্তুতঃ সেকালে বংশরক্ষার প্রয়োজনীয়তাকে এরূপ গুরুত্ব দেওয়া হইত যে, বক্ষ্যাত্ম নারীর পক্ষে সর্বাপেক্ষা শোচনীয় দুর্ভাগ্য বলিয়া বিবেচিত হইত—এমন কি, ভিখারীরা পর্যন্ত বক্ষ্যা নারীর হস্ত হইতে ভিক্ষা গ্রহণ পাপ মনে করিত।

দিওনুসিওসের এই সরল গ্রাম্যপূজা উত্তরকালে মহা আড়ম্বরপূর্ণ বিরাট জাতীয় উৎসবে পরিণত হইয়াছিল এবং সেই সঙ্গে শোভাযাত্রার

দিওনুসিওস উৎসবের
ক্রমবিকাশ

সমারোহও যথেষ্ট পারমাণে বৃদ্ধি পাইয়াছিল।

শোভাযাত্রার পুরোভাগে পূর্বে দুই একটি বালিকাকে মাত্র নৈবেদ্যবাহকরূপে দেখা যাইত,

কিন্তু এখন একদল সুবেশা পুষ্পাভরণসজ্জিতা কুমারী তাহাদের স্থান অধিকার করিয়াছিল। তাহাদের পশ্চাতে দিওনুসিওসের একটি পূর্ণবিগ্রহমূর্তি ও একটি শতাধিক হস্ত দীর্ঘ প্রকাণ্ড লিঙ্গমূর্তি বহন করিয়া লইয়া যাওয়া হইত। সে মূর্তিঘরের পশ্চাতে থাকিত ভক্তের দল। ঐ দলের মধ্যে ‘স্যাটার্’ (Satyr)-বেশী গায়কের দল সকলের দৃষ্টি বিশেষভাবে আকর্ষণ করিত। স্যাটার্‌রা আমাদের দেবগায়ক কিন্নবদের ছায় দেবযোনি ছিল; প্রভেদের মধ্যে ছিল এই যে, কিন্নবেরা ছিল অর্দ্ধ-অশ্ব অর্দ্ধ-নর, আর স্যাটার্‌রা ছিল অর্দ্ধ-ছাগ অর্দ্ধ-নর। দিওনুসিওসের সঙ্গীতপটু ভক্তেরা ছাগচর্মে দেহ আবৃত করিয়া স্যাটার্‌ সাজিত এবং উৎসবস্থলে গান করিত। আর এক দল ভক্ত সুরাবর্ণের পরিচ্ছদ পরিয়া সুরোন্মত্ততার অভিনয় করিতে করিতে যাইত। শোভাযাত্রার সর্বশেষে থাকিত বীভৎস মুখসধারী

প্রেতের দল। দিওনুসিওস যে মৃত্যুকে জয় করিয়া মৃত্যুলোক হইতে ফিরিয়া আসিয়াছেন এই প্রেতের দলের দ্বারা তাহাই বিজ্ঞাপিত হইত। আমাদের দেশেও এই কারণে ভূত-প্রেতেরা মৃত্যুঞ্জয় শিবের অনুচর-রূপে কল্পিত হইয়াছে এবং শিবের এক নাম হইয়াছে ভূতনাথ।

পূজাস্থলে শোভাযাত্রা উপস্থিত হইবার পর যখন বলিদানের আয়োজন করা হইত, তখন স্মাটার্ বা কিল্লরের দল বংশীবাদনসহ নৃত্যগীত করিতে করিতে বেদীর চতুর্দিক প্রদক্ষিণ করিত। এই নর্তকদলের নাম ছিল কোরাস্

কোরাস্ ও ডিথিরাম্

(Chorus)। তাহারা দিওনুসিওসের গুণকীর্তন করিয়া যে সকল গান গাহিত সেগুলি ডিথিরাম্ (Dithyramb) নামে অভিহিত হইত। কিন্তু নর্তকেরা ছাগবেশী ছিল বলিয়া জনসাধারণ তাহাদের নাম দিয়াছিল

ট্রাগেডির উৎপত্তি

tragos অর্থাৎ ছাগ এবং সেইজন্য তাহাদের গানগুলি tragic নামে আখ্যাত হইত। ইহার পর যখন তাহার সহিত সংলাপ ও অভিনয় মিশিয়া নাটকেব সৃষ্টি হইয়াছিল তখন সেই নাটকেব নাম হইয়াছিল Tragedy।

কোরাস্ গান হইতে নাটকের এই উৎপত্তির ইতিহাস বেশ কোতূহলোদ্দীপক। খ্রীষ্টপূর্ব ষষ্ঠ শতাব্দীতে Thespis নামে এক বিখ্যাত নট ছিলেন। তিনি স্থানীয় কোরাস্-গণকে নৃত্য ও স্ববচিত গান শিক্ষা দিতেন।

থেস্পিস্

কেবল দিওনুসিওসের চরিত্র নয়, গ্রীক পুরাণোক্ত বারগণেরও চরিত্র অবলম্বন করিয়া তিনি পালাগান রচনা করিতেন। এই

গ্রীক পালাগান

পালাগানগুলিতে পরস্পরের উক্তি-প্রত্যুক্তি থাকিত,—মূল গায়কেরা নানারূপ ভূমিকা গ্রহণ করিয়া গান গাহিত এবং সহকারী গায়কেরা গানে তাহার প্রত্যুত্তর দিত। মূল গায়কের নিকট কতকগুলি মুখস

মাস্কাইলস্ ও সোক্রেস্

থাকিত, তিনি ভূমিকা অনুযায়ী মুখস পরিয়া গান গাহিতেন। ইহার পরের শতাব্দীতে Aeschylus কোরাস্ গানের মধ্যে সংলাপ প্রবর্তন করেন এবং তাহার পর Sophocles

সংলাপের সহিত নাটকীয় ক্রিয়া যোগ করিয়া দেন। কিন্তু তখনও পর্য্যন্ত কোরাস্ গানের প্রাধান্য কমে নাই। যাহা হউক, ইহার পর Euripides নাটককে যে ভাবে গড়িয়া তুলিলেন তাহাতে কোরাস্

এউরিপিদেস্

গান প্রায় অপ্রয়োজনীয় হইয়া পড়িল—

নাট্যকারের প্রতিনিধিরূপে নাটকের ঘটনাবলী বুঝাইয়া দেওয়া বা সমালোচনা করা ভিন্ন আর কোন কাজ তাহার রহিল না। কিন্তু গুরুগম্ভীর ট্রাজেডির মধ্যে হাস্য-রস প্রবেশ করান গ্রীকদের মতে অসম্ভব ও অবৈধ ছিল। অথচ সাধারণ দর্শক স্বভাবতঃ

স্মার্ট নাটিকা

হাস্যকৌতুকপ্রিয় ছিল, উৎসবের মধ্যে এরূপ

‘নির্জলা’ গাম্ভীর্য্য তাহারা প্রীতির চক্ষে দেখিত

না। সেইজন্য উৎসবকর্তারা যাত্রার সঙ্গে মত প্রহসন অভিনয়েরও ব্যবস্থা করিয়াছিলেন। এই সকল প্রহসনের নাম ছিল “স্মার্টার নাটিকা”। কিন্তু এগুলিও পৌরাণিক বিষয় লইয়া রচিত হইত।

গ্রাক কমেডিও দিওনুসিওসের উৎসব-উপলক্ষ্যে স্মৃষ্ট হইয়াছিল, কিন্তু তাহার সহিত পূজাব্যাপারের সম্পর্ক ছিল না, ধর্মসংক্রান্ত বিষয়

কমেডি উৎপত্তি

লইয়াও সেগুলি রচিত হইত না। যে সময়ে

দিওনুসিওসের ভক্তদের শোভাযাত্রা দেবালয়-

অভিমুখে গমন করিত, সেই সময়ে আমাদের দেশের হোলির দলের ন্যায় একদল উৎসবোন্মত্ত যুবক রথ বা চলন্ত গাড়ী চড়িয়া বাহির হইত এবং গান করিতে করিতে নগর পরিভ্রমণ করিত। তাহারা চতুর্দিকে সমাগত জনতাকে লক্ষ্য করিয়া নানারূপ বিদ্রুপাদি করিত, জনতাও তাহার সমুচিত প্রত্যুত্তর দিতে ক্রটি করিত না। এই সকল উল্লেখ-প্রত্যুত্তর অনেকটা আমাদের হোলিগান বা খেউড়ের মত ছিল এবং বলা বাহুল্য তাহাতে শ্লীলতা-রক্ষার কোন চেষ্টা লক্ষিত হইত না। এই প্রমোদমত্ত যুবকের দল komos নামে অভিহিত হইত এবং তাহাদের ছড়াগান ও কথা-কাটাকাটিকে ভিত্তি করিয়া উত্তরকালে যে নাটকের উদ্ভব হইয়া ছিল তাহাই Comedy নামে পরিচিত হয়। সমাজ বা ব্যক্তি বিশেষের দোষত্রুটির ব্যঙ্গাত্মক

সমালোচনা করিয়া হান্তরসের সৃষ্টি করাই ছিল ইহার মুখ্য উদ্দেশ্য।

গ্রীক নাট্যকারদের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ কমেডি লেখক
আরিস্তোফানেস ছিলেন Aristophanes ; তিনি Euripidesএর
৩৫ বৎসর পরে ৪৪৫ খ্রীষ্ট-পূর্বাব্দে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন এবং
৫৪খানি কমেডি লিখিয়াছিলেন। এইরূপে আমরা দেখিতে পাই
খ্রীষ্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দীর মধ্যে গ্রীক ট্রাজেডি ও কমেডি উভয় প্রকার
নাটকই পূর্ণবিকাশ প্রাপ্ত হইয়াছিল।

প্রাচীন যুগে যে ভাবে গ্রীক নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমোন্নতি
হইয়াছিল, মধ্যযুগে খ্রীষ্টান নাটকও ঠিক সেই ভাবে জন্মগ্রহণ করিয়া
ক্রমবিকাশের পথে অগ্রসর হইয়াছিল। প্রভেদের
মধ্যে ছিল এই যে, মধ্যযুগে দিওনুসিওসের স্থান
অধিকার করিয়াছিলেন—খ্রীষ্ট। কিন্তু পূর্বেই
বলিয়াছি, খ্রীষ্টানেরা উৎসবকালের পবিত্রতন করেন নাই। প্রাচীন
উৎসবের দিনগুলি প্রাকৃতিক কারণে নিবাচিত হইয়াছিল এবং এই
সকল দিন ভাতিধর্মনির্বিশেষে সকলের পক্ষেই সমান আনন্দজনক
ছিল। উৎসবগুলি ছিল সেই আনন্দেরই অভিব্যক্তি;—বিভিন্ন জাতি
ও বিভিন্ন ধর্মাবলম্বীরা বিভিন্ন ভাবে সেই সকল উৎসব সম্পন্ন করিত
এই মান। সুতরাং খ্রীষ্টান ধর্মযাজকেরা—এরূপ সার্বজনীন উৎসব-
কালের পবিত্রতনের বুঝা চেষ্টা না করিয়া সেই সকল দিনেই আপনাদের
ধর্মোৎসবের ব্যবস্থা করিয়া বুদ্ধিমানের কাষাই করিয়াছিলেন। কেবল
তাহা নহে, তাহাদের উৎসবগুলিকে প্রাচীন উৎসবসমূহের ন্যায়
জনপ্রিয় করিবার উদ্দেশ্যে তাহারা ঐসকল দিনে গ্রীকদের ন্যায়
নাট্যাভিনয়েরও ব্যবস্থা করিয়াছিলেন।

গ্রীসে যেমন প্রথমে দিওনুসিওসের চরিত অভিনীত হইত,
তাহারাও তেমনই প্রথমে কেবল যীশুর জীবনী অবলম্বন করিয়া
অভিনয় করিতেন। এইরূপে যে সকল নাটকের
মিস্টারি ও প্যাশান নাটক উদ্ভব হয়, তাহাদের নাম ছিল Mystery এবং
যে সকল Mystery নাটক খ্রীষ্টের আত্মবলিদান প্রসঙ্গ লইয়া রচিত

হইত সেগুলি Passion Play নামে অভিহিত হইত। ইহার পর বাইবেলে বর্ণিত সাধু ও নবীগণের জীবনী লইয়া নাটক রচিত হইতে

আরম্ভ হয়। এ নাটকগুলি Miracle নামে
মিথাকল ও মর্যালিট
নাটক

রূপক-নাটকের আবির্ভাব হয়। এই সকল নাটকে আমাদের 'প্রবোধচন্দ্রোদয়' নাটকের ন্যায় রূপকচ্ছলে পাপ-পুণ্যের ফলাফল দেখান হইত। সুতরাং সাধারণ মানুষের ও সমাজের দোষগুণ ইহার বিষয়বস্তু ছিল এবং সেই হেতু এরূপ নাটকে চরিত্র-সৃষ্টি সম্বন্ধে নাটককারের অবাধ স্বাধীনতা ছিল। অতএব দেখা যাউগেছে, কি প্রাচীনকালে, কি মধ্যযুগে, নাটক ক্রমাগত তিনটি স্তর অতিক্রম করিয়া বর্তমান আকার ধারণের পথে অগ্রসর হইয়াছিল। প্রথমে কেবল দেবলীলা, তাহার পর দেবোপম মানবচরিত এবং শেষে সাধারণ মানবজীবন নাটকের বিষয়াভূত হয়। আমাদের দেশেও যে এইরূপ হইয়াছিল তাহা আমবা পরে দেখিব।

নাটকের অভিনয়ও ক্রমশঃ ধর্মমন্দির হইতে সাধারণ নাট্যশালায় গিয়া ~~পৌঁছাইয়াছিল~~। প্রথমে Mystery বা Passion নাটকসমূহ খ্রীষ্টের জীবনের একাংশ মাত্র লইয়া রচিত হইত এবং সেগুলি আকাবোও ক্ষুদ্র ছিল। দুই চারিজন ধর্মযাজকের দ্বারা মন্দির মধ্যে তাহার অভিনয় কার্য সহজেই নিষ্পন্ন হইত। কিন্তু ক্রমে যখন

খ্রীষ্টের সমগ্র জীবন-কাহিনী লইয়া নাটক রচিত
খ্রীষ্টান নাটকের ও তাহার
অভিনয়ের ক্রমবিকাশ

হইতে লাগিল, তখন মন্দিরমধ্যে সকল দৃশ্য দেখান অসম্ভব হইয়া দাঁড়াইল। সুতরাং মন্দির-প্রাঙ্গণে ঐ নাটকগুলির অভিনয়ের ব্যবস্থা করিতে হইল এবং বাস্তব হইতে অতিরিক্ত অভিনেতা আনয়ন করাও আবশ্যক হইল। ইহার ফলে দুইটি বিশেষ পরিবর্তন ঘটিয়াছিল। প্রথমতঃ, নাটকগুলি সাধারণের অবোধ লাটিন ভাষার পরিবর্তে দেশীয় ভাষায় লিখিত হইতে লাগিল। দ্বিতীয়তঃ, সাধারণ লোকদের তৃপ্তির জন্য নাটকে হাস্যরসাত্মক দৃশ্য ও চরিত্র প্রবর্তন করা হইল।

ইহার পূর্ব যখন ধর্মযাজকেবা ব্যয়বাহুল্যাদি বশতঃ নাট্যাভিনয়ে
সমস্ত ভাব নগববাসোদেব হস্তে অর্পণ করিয়া নিশ্চিন্ত হইলেন, তখন
নাটকের মধ্যে রঙ্গরসেব ও বাস্তবতাব পরিমাণ স্বতঃই বাড়িয়া গেল।
এমন কি, Mystery ও Miracle নাটকগুলিতে তান্ত্রস অবতারণার
বিশেষ অবকাশ না থাকিলেও তাহার জন্য চেষ্টার ক্রটি হইত না।
দৃষ্টান্ত স্বরূপ, যীশুর জন্ম বিষয়ক নাটকে মেঘপালকগণেব দৃশ্যের ও
মহাপ্লাবন নাটকে নুহের সপরিবারেব পোতারোহণ
খ্রীষ্টান কমেডিব উৎপত্তি দৃশ্যের উল্লেখ করা যাইতে পারে। এ উভয়
ঘটনাই অবশ্য বাইবেল হইতে গৃহীত হইত, কিন্তু তাহার মধ্যে তান্ত্রিক
ব্যাপার দুইটি ছিল নাটককারেব উদ্ভাবিত। মেঘপালকের দৃশ্যে মেঘ-
চৌব ম্যাক ও নুহেব পোতারোহণ দৃশ্যে নুহেব স্ত্রী হান্তের খোবাক
যোগাইত। ম্যাক তাহার অপহৃত মেঘটিকে সত্যিকাগৃহে বন্ধাচ্ছাদিত
করিয়া রাখিয়া সেটিকে নিজ সন্তোজাত পুত্র বালিয়া ঢালাইতে চেষ্টা
কবিত, আর নুহের স্ত্রী জাহাজে উঠিতে আপদি কবিয়া বিষম গণ্ডগোল
বাধাইতেন। এই দুইটি গল্পই কাল্পনিক ছিল বটে, কিন্তু শেষোক্ত
দৃশ্যটি ছিল সাধারণ ঘবসংসাবেব নিত্য ঘটনার একটি সজীব চিত্র।
দৃশ্যটি এই—মহাপ্লাবনেব আকাল, ঈশ্বরেব আদেশমত নূহ্ জাহাজ
প্রস্তুত করিয়াছেন এবং জোডায় জোডায় জীবজন্তু জাহাজে তুলিয়া
দিয়াছেন। তাবপর তিনি নিজে সপরিবারে জাহাজে উঠিতে
যাইতেছেন, এমন সময়ে সহসা তাঁহার স্ত্রী বাঁকিয়া বসিলেন, বলিলেন—
এতকালেব ঘব সংসাব—বিশেষতঃ তাঁহার গালগল্লেব সহচরীদেব—
ফেলিয়া কোথায় তিনি জলে ভাসিতে যাইবেন! তাঁহার কথা শুনিয়া
বুদ্ধ নূহ্ একেবারে হতভম্ব! তিনি ও তাঁহার পুত্রোবা বুড়ীকে কত
বুঝাইলেন, কিন্তু বুড়ীর এক কথা—

“That will not I, for all your call,
But I have my gossips all.”

তথাপি যখন নূহ্ আবার বলিলেন,—

“Welcome, wife, into this boat

তখন সতী আর ধৈর্য্য রাখিতে পারিলেন না—তাঁহার পূজ্যপাদ বৃদ্ধ-স্বামীকে এক প্রচণ্ড মুষ্টিঘাত করিয়া বলিলেন,—

“Have thou that for thy note.”

অবশেষে নিরুপায় হইয়া সকলে বুড়ীকে টানিয়া তিঁচড়াইয়া জাহাজে তুলিতেন। বলা বাহুল্য, এ দৃশ্যটি জনতা খুবই উপভোগ করিত।

যীশুর জননী কুমারী মেরীর সহিত জোসেফের বিবাহ-দৃশ্যটিও বিশেষ কৌতুকজনক ছিল। জোসেফ বাতগ্রস্ত বৃদ্ধবেশে এক স্থূল যষ্টি হস্তে দেখা দিতেন এবং যখন সুন্দরা যুবতী মেরীর সহিত তাঁহার বিবাহের প্রস্তাব করা হইত, তখন তিনি শিহরিয়া বলিয়া উঠিতেন, “What should I wed? (God forbid!)”—কারণ, তাঁহার ন্যায় বৃদ্ধের পক্ষে মেরীর ন্যায় তরুণীকে বিবাহ করা “was neither sport nor game”—“বৃদ্ধস্ত তরুণী ভার্ঘ্যা” বড় ভয়ঙ্কর কথা! শেষে যখন তাঁহাকে বোঝান হইত যে এ বিবাহ ঈশ্বরের আদেশমত হইতেছে, তখন তিনি নিরুপায় হইয়া তিস্ত ওষধ গেলার মত মুখ-বিকৃতি করিয়া এ বিবাহে সম্মতি দিতেন।

কিন্তু Mystery ও Miracle নাটকগুলি অপেক্ষা Morality নাটকগুলিতে হাশ্বরস অবতারণার অনেক অধিক অবকাশ মিলিত এবং নাটকলেখকগণ তাহার সদ্ব্যবহার করিতে ক্রটি করিতেন না। বিশেষতঃ এই সকল নাটকের উপনায়ক সপুচ্ছ শয়তান ও তাহার অনুচরগণ আমাদের যাত্রাদলের হনুমানের মত লক্ষবৃন্দ ও হাশ্বকর অঙ্গভঙ্গী করিয়া দর্শকগণকে যথেষ্ট পরিমাণে আমোদ দিত। ইহা

ভিন্ন অনেক সময় Interlude নামক নাট্যগান

ইন্টারলিউড্

রঙ্গরসপূর্ণ চুটকি নাটক ও প্রহসন অভিনীত হইত। এইরূপে মধ্যযুগে কমেডির ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছিল। ইহার পর কতিপয় অসামান্য প্রতিভাশালী নাট্যকারের আবির্ভাব, জনশিক্ষার বিস্তার, ধর্ম ও সমাজ সংস্কারের ফলে স্বাধীনচিন্তার প্রসার, রাষ্ট্রীয় বিপ্লব প্রভৃতি নানা কারণের সমবায়ে কিরূপ ভাবে পাশ্চাত্য

নাট্যজগতে নব্যযুগের সূত্রপাত হইয়াছিল তাহাব আলোচনা এস্থানে করিবার প্রয়োজন নাই। এক্ষণে আমরা দেখিব, প্রাচীন ও মধ্য যুগে ইউরোপীয় নাটকের ক্রমবিকাশের ইতিহাসের সাহায্যে আমরা আমাদের নাটকের বিবর্তনের ইতিহাস কতদূর উদ্ধার করিতে পারি। উভয়ের মধ্যে যে যথেষ্ট সাদৃশ্য বর্তমান আছে তাহা আমি পূর্বেই বলিয়াছি।

তৃতীয় অধ্যায়

বাংলা নাটকের ক্রমবিকাশ—মধ্যযুগ

প্রাচীন গ্রীক ট্রাজেডির ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, উহা পূর্ণাঙ্গ প্রাপ্ত হইবার পূর্বে কয়েকটি বিশিষ্ট সোপান অতিক্রম করিয়াছিল। প্রথমে দেবতার সম্মুখে কেবল নৃত্যগীত হইত এবং গানগুলি একই দেবতার স্তুতিবাচক হইলেও তাহারা পরস্পর সম্পর্ক-যুক্ত বা একসূত্রে গ্রথিত হইত না। কিন্তু ইহার পর দেবতার কোন বিশেষ লীলা অবলম্বন করিয়া পালাগান রচিত হইতে আরম্ভ হয়। প্রথম পালাগান-রচয়িতাদের মধ্যে থেস্পিস্ট যে সর্বাপেক্ষা বিখ্যাত ছিলেন তাহা পূর্বে বলিয়াছি। এই সকল পালাগানের মূলগায়ক গান করিবার সময় লীলা-কাহিনীর মুখ্য চরিত্রগুলির কথা ও ভাব

আমাদের কথকঠাকুরদের ন্যায় উপযুক্ত অঙ্গভঙ্গী
পালাগান হইতে পাশ্চাত্য নাটকের উৎপত্তি, ও স্বর-পরিবর্তনের দ্বারা প্রকাশ করিতেন
এবং সময়ে সময়ে অভিনয় অধিকতর হৃদয়-

গ্রাহী করিবার জন্য চরিত্রোপযোগী মুখস পরিভেন। পালাগানে প্রথমে কেবল গানই থাকিত, পরে তাহার ভিতর মধ্যে মধ্যে আবৃত্তি করিবার জন্য ছড়া ও কবিতা সন্নিবিষ্ট করা হইত। এই আবৃত্তির অংশ ক্রমশঃ বাড়িয়া গিয়াছিল, কিন্তু আমাদের দেশের পাঁচালির ছড়ার মত সে সকল অংশ সুরের সহিত আবৃত্ত হইত। তাহার পর সুরসংযুক্ত ছড়ার পরিবর্তে নাটকীয় ক্রিয়াসহ কথোপকথন ব্যবহৃত হইতে আরম্ভ হয়। এইরূপে পালাগান ক্রমশঃ নাটকে পরিণত হয়। পালাগান ও নাটকের বিষয়বস্তু প্রথমে ছিল কেবল দেবলীলা, তাহার পর ক্রমান্বয়ে পুরাণোক্ত দেবোপম মানবচরিত ও সাধারণ মানবজীবন নাটকের বিষয়ীভূত হয়, তাহা বলিয়াছি।

প্রথম একজন মূলগায়ক দোহারদের সাহায্যে সমস্ত পালাটি

অভিনয় করিতেন, কিন্তু আখ্যানাংশের দৈর্ঘ্য এবং চরিত্রের সংখ্যা ও বৈচিত্র্য-বৃদ্ধির সহিত অভিনেতার সংখ্যা ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইতে থাকে। কথিত আছে, Aeschylus প্রথমে একজনের স্থানে দুইজন অভিনেতার ব্যবস্থা করেন এবং তাঁহার পর

আখ্যানের দৈর্ঘ্য ও
অভিনেতার সংখ্যা বৃদ্ধির
সহিত নাটকের ও
রঙ্গালয়ের ক্রমবিকাশ

Sophocles তিনজন অভিনেতা বা দ্বাবা নিজ নাটক অভিনয় করান। মধ্যযুগেও অভিনেতার সংখ্যা এইরূপে ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইয়াছিল তাহা বলিয়াছি। প্রথমে ধর্মমন্দির মধ্যে দুই একজন ধর্মযাজকের দ্বারা অভিনয়কায নিষ্পন্ন হইত, তাহার পর মন্দির-প্রাঙ্গণে অতিবিস্তৃত অভিনেতা আনয়া অভিনয় করান হইত। অবশেষে যখন ধর্মযাজকগণ নাগরিকদের হস্তে অভিনয়ের ভারার্পণ করেন, এবং নাট্যাভিনয় বাবোয়াবি ব্যাপাব হইয়া দাঁড়ায, তখন অভিনেতাদের সংখ্যা বিস্তর বাড়িয়া গিয়াছিল, তাহা বলা বাহুল্য। নাট্যাভিনয়ের এইরূপ বিবর্তনের সহিত রঙ্গালয় ও নাট্যরঙ্গও অবশ্য পরিবর্তিত হইয়াছিল, কিন্তু তাহার কথা পরে বলিব।

আমাদের দেশেও অনেকগুলি পালাগান উপরি-উক্ত ভাবেই যাত্রা মাঠে পরিবর্তিত হইয়াছিল। চুংখের বিষয়, খ্রীষ্টীয় দশম শতাব্দীর পূর্বের কোন বাংলা কাব্য বা গীতিকবিতা আমাদের হস্তগত হয় নাই। সবাপেক্ষা পুরাতন গীতিকাব্য যাহা পাওয়া গিয়াছে তাহার নাম শৃঙ্গপুরাণ। তাহার লেখক রামাই পণ্ডিত

শৃঙ্গপুরাণ অপেক্ষা প্রাচীন
তব বাংলা গীতিকাব্য বা
পালাগান পাওয়া যায় নাই

দশম শতাব্দীর শেষভাগে দ্বিতীয় ধর্মপালের রাজত্বকালে জম্মগ্রহণ করেন। সে সময়ে বাঙ্গালীর প্রাচীনধর্ম বৌদ্ধধর্ম-প্রভাবে এক নূতন কলেবর ধারণ করিয়াছিল। তখন শৃঙ্গবাদী বৌদ্ধতান্ত্রিকদের দেবতা ধর্মঠাকুর শিবঠাকুরের স্থান গ্রহণ করিয়াছিলেন এবং শিবোৎসব ধর্মঠাকুরের গম্ভীরা উৎসব বা গাজনে পরিণত হইয়াছিল। কিন্তু ধর্মঠাকুরের ভক্তগণ উৎসবকালের কোন পরিবর্তন করেন নাই—প্রাচীনকালে যখন শিবোৎসব হইত ধর্মোৎসবও সেই সময়ে হইত।

শিবের প্রধান গুণগুলিও ধর্মঠাকুরের আরোপ করা হইয়াছিল। সূর্য্য প
 শিব প্রাচীনকাল হইতেই প্রজা ও শস্ত্র বর্দ্ধক
 ধর্মোৎসব শিবোৎসবেরই রূপান্তরমাত্র দেবতারূপে পূজিত হইতেন তাহা বলিয়াছি।
 ধর্মঠাকুরও পুত্রদাতা দেবতা ছিলেন—তঁাহাকে
 তুষ্ট করিয়া পুত্রলাভের প্রত্যাশায় বক্ষ্য নারীরা নানা কৃচ্ছাতিকৃচ্ছ
 সাধনা করিতেন। এই সকল সাধনার চরম সাধনা ছিল—শালে
 ভব দেওয়া। অনেকগুলি সুতীক্ষ্ণ ঊর্ধ্বমুখ লোহশলাকা কাষ্ঠফলকে
 আঁটিয়া দেওয়া হইত এবং পুত্রার্গিনীকে তাহার উপর পড়িয়া তপস্যা
 করিতে হইত। বহু ধর্মমঞ্জলের নায়ক সুবিখ্যাত লাউসেনের জননী
 রঞ্জাবতী এইরূপ কঠোর তপস্যা করিয়াই লাউসেনের মত সুপুত্র লাভ
 করিয়াছিলেন। কিন্তু ধর্মভক্তগণ চিরপ্রিয় শিবঠাকুরকে একেবারে
 বাদ দিতে পারেন নাই, ধর্মঠাকুরের ঠিক নিম্নেই তঁাহাকে স্থান
 দিয়াছিলেন। শৃঙ্গপুরাণে তঁাহাকে ধর্মঠাকুরের একজন প্রধান
 ভক্তরূপে চিত্রিত করা হইয়াছে। শিবঠাকুরের একরূপ পবিত্রন
 অনেকবার হইয়াছে। যখন এদেশে বৈষ্ণবধর্ম প্রবল হইয়া উঠে,
 তখন শিবও পরম বৈষ্ণব হইয়া পঞ্চমুখে তরিনাম গান করিতে আরম্ভ
 করেন। যাহা হউক শিব যে প্রাচীনকালে শস্ত্রদাতারূপে কৃষকদেব
 দেবতা ছিলেন, তাহা শৃঙ্গপুরাণেও একভাবে স্বীকৃত হইয়াছে। সেখানে
 শিবঠাকুর শস্ত্রোৎপাদক কৃষকরূপে দেখা দিয়াছেন।

ধর্মাস্তর গ্রহণের সহিত একরূপভাবে প্রাচীন উৎসব ও দেবতাকে
 অদল-বদল করিয়া নিজের করিয়া লওয়া অবশ্য নূতন কথা নহে।
 খ্রীষ্টানদের কথা পূর্বে বলিয়াছি। আমরাও এ বিষয়ে পশ্চাৎপদ
 নহি। বৌদ্ধযুগের পর হিন্দুধর্মের পুনরুদ্ভাব হইলে আমরা অনেক
 বৌদ্ধবিগ্রহ ও উৎসব হিন্দু করিয়া লইয়াছি। বৌদ্ধ ত্রিভুজের স্থান
 এখন জগন্নাথ বলরাম ও সুভদ্রা অধিকার করিয়াছেন এবং প্রাচীন
 বৌদ্ধ রথোৎসব জগন্নাথের রথযাত্রারূপে অনুষ্ঠিত হইতেছে। পঞ্চাস্তুরে
 বৌদ্ধ রথোৎসবটি ছিল একটি প্রাচীনতর মৌর্য উৎসবের প্রতিক্রম।
 নববর্ষারম্ভে সূর্য্যদেবের বিজয়যাত্রাই ছিল এই উৎসবের ভিত্তি।

জগন্নাথদেবের রথযাত্রা আষাঢ়ের শুক্লাষিটীয়া তিথিতে হইয়া থাকে।

সৌর উৎসবের নানা
রূপান্তর

এই সময় কর্কট-ক্রান্তি হইতে সূর্য্যদেবের দক্ষিণ

অভিমুখে যাত্রা আরম্ভ হয়। এককালে কোন

স্থানে ঐ সময় নববর্ষারম্ভ করা হইত।

গুজবাটের অনেক স্থানে এখনও বিক্রমসংবৎসর নববর্ষ আষাঢ়ের শুক্ল প্রতিপদে আরম্ভ হয়। বাস্তবিক প্রায় সকল প্রাচীন উৎসবেরই আদি-ভিত্তি সৌরোৎসব। সূর্য্যের যাত্রা উপলক্ষ্য করিয়া এই সকল উৎসব হইত এবং ইহাদের প্রধান অঙ্গ নাট্যাভিনয় ছিল বলিয়া নাট্যাভিনয়ের নাম 'যাত্রা' হইয়াছে তাহা পূর্বে বলিয়াছি। কেবল সূর্য্য নয়, তাহার সহিত চন্দ্রের গতি অর্থাৎ তিথির দিক লক্ষ্য রাখিয়াও উৎসবের দিন স্থির করা হইত। এই কাৰণে, সূর্য্য ও চন্দ্র চলিতে চলিতে যখন পরস্পরের সম্মুখীন হইত, অর্থাৎ যেদিন পূর্ণিমা হইত, সেদিন একটা বিশেষ উৎসবের দিন বলিয়া বিবেচিত হইত। বিশেষতঃ যখন কোন আনন্দজনক স্মৃতিতে পূর্ণিমা সংঘটিত হইত তখন সেই উৎসবের ঘটাস্তঃই বাড়িয়া যাইত, যথা, বুলমযাত্রা, রাসযাত্রা, দোলযাত্রা প্রভৃতি। বৈষ্ণবযুগে এই সকল যাত্রা বা উৎসবের দেবতা হইয়াছিলেন—শ্রীকৃষ্ণ।

সূর্য্যদেব অতি প্রাচীনকালে শিবঠাকুরে রূপান্তরিত হইলেও তাহার স্মৃতি এখনও কয়েকটি প্রাচীন গাথায় রক্ষিত আছে। তন্মধ্যে বরিশাল হইতে প্রাপ্ত একটি গান বিশেষ কৌতূহলোদ্দীপক। এটি সূর্য্যঠাকুরের লীলাবিষয়ক একটি ছোট পালাগান। ইহা অপেক্ষাকৃত আধুনিক ভাষায় লিখিত হইলেও ইহার মূল যে অতি প্রাচীন তাহাতে সন্দেহ নাই। পরবর্তীকালে নানা পরিবর্তনের ফলে যে ইহা বর্তমান

সুখ্যমঙ্গল গান

অবস্থা প্রাপ্ত হইয়াছে তাহা বেশ বোঝা যায়।

বলা বাস্তব্য, আমাদের প্রাচীন পুঁথি ও পালা-গান মাত্রেরই অল্পবিস্তর এইরূপ দশা ঘটিয়াছে। যখন তাঁহার হাতে কোন পুঁথি পড়িয়াছে তখনই তিনি তাঁহার গিছাবুদ্ধি ও ধর্ম্মমত অনুসারে তাহা পরিবর্তন করিয়া লইয়াছেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ, কৃষ্ণিবাসের বামাষণব কথ্য বলা যাইতে পারে। আজ যদি কৃষ্ণিবাস ফিরিয়া আসেন, তাহা

হইলে তিনি তাঁহার রামায়ণখানি চিনিতে পারিবেন কি না সন্দেহ। পণ্ডিতদের হাতে পড়িয়া ইহার ভাষা বাববার পরিমার্জিত হইয়াছে এবং বৈষ্ণবদেব হাতে পড়িয়া ইহার সর্বাঙ্গ করিনামের ছাপে ভরিয়া গিয়াছে। রামায়ণ পণ্ডিতের যে পুঁথি আমবা পাইয়াছি তাহাতে মুসলমান আক্রমণের কথা পর্যন্ত দেখা যায়। ইহা যে আদি শৃঙ্গ-পুরাণ বাচিতে ইহঁদের বহু শতাব্দী পবে যোজিত হইয়াছিল তাহা বলিতে কষ্ট হয় না। সুতরাং কেবল ভাষা ও ঘটনানিশেষের উল্লেখ দেখিয়া কোন প্রাচীন কাব্যের কাল নির্ণয় করা নিরাপদ নয় সৌভাগ্যক্রমে বিজ্ঞাব অল্পতাবশতঃ অনেক পরিবর্তক পূর্বাপর সঙ্গতি রক্ষা করিতে পাবেন না। ফলে সেই সকল কাব্য খিচুড়ি ভাবাপন্ন হইয়া পড়িয়াছে। একপস্থলে পরিবর্তকদের নীতি সহজেই ধরা পড়ে। যে পালাগানটির কথা বলিতেছি সেটিত একেবারে ‘জগাখিচুড়ি’ ইহার নাটক সূর্যদেব গানের আরম্ভে নিজকপেই দেখা দিয়াছেন, কিন্তু কিছু পবে তিনি সহসা শিবঠাকুর হইয়া দাঁড়াইয়াছেন এবং আরও অশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, কোন অজ্ঞান স্থান হইতে “ঘোলশও গোপিনী” আসিয়া তাঁহার সহচরী হইয়াছে। ইহাতে বোঝা যায় যে, একটি প্রাচীন সূর্যমঞ্জল গানকে পববর্তীকালে নানা সময়ে কিছু কিছু পরিবর্তিত কবিরা তাহাকে যুগোপযোগী কবিয়া লওয়ায় ফলেই গানটি এইকপ অদ্ভুত অবস্থা প্রাপ্ত হইয়াছে এবং তাহার ভাষাও বদলাইয়া গিয়াছে।

গানটির আবস্ত এইকপ —

“সূর্য্য ওঠে কোন্ কোন্ বর্ণ।

সূর্য্য ওঠে আগুন বর্ণ॥

সূর্য্য ওঠে কোন্ কোন্ বর্ণ।

সূর্য্য ওঠে রক্ত বর্ণ॥

সূর্য্য ওঠে কোন্ কোন্ বর্ণ।

সূর্য্য ওঠে তাম্বুল বর্ণ।

পূর্বে বলিয়াছি, শিব নামটি প্রাচীন দ্রাবিড় ভাষা হইতে গৃহীত হইয়াছে ও তাহার মৌলিক অর্থ রক্তবর্ণ। বস্তুতঃ প্রথমে প্রাতঃ-সূর্য্যেব বর্ণানুসারেই শিবের বর্ণ কল্পিত হইয়াছিল, পরে তিনি ক্রমশঃ মধ্যাহ্ন-সূর্য্যের ন্যায় ‘রজতগিরিনিভ’ হইয়া দাঁড়ান। এই জন্যই বোধ হয় শিবকুমার গণপতির বর্ণ রক্তবর্ণ হইলেও স্বয়ং শিব শ্বেতবর্ণরূপে কল্পিত হইয়াছেন। এই গানেও ঠাকুর প্রথমে ‘জবাকুসুমসঙ্কাশ-ধ্বাস্তাব’রূপেই বর্ণিত হইয়াছেন এবং তিনি যে ‘উদয় দিয়া’ অর্থাৎ পূর্বদিক হইতে “বাওনে”র, “কাঁসারো”র, “মালী”র, “মুনি”র ও “তেলি”র ঘরের কোণ ছুঁইয়া উঠেন ও “বাওনের মাইয়া,” “কাঁসারী মাইয়া,” “মালীর মাইয়া,” “মুনির মাইয়া” ও “তেলির মাইয়া” তাঁতাকে বধাক্রমে পৈতা, পূজার সাজ, পুষ্প, সন্ধ্যাপূজাব উপকরণ ও ‘মুখপাখনানী জল’ জোগায় কবি তাহাও আমাদেরকে সবিস্তারে জানাইয়া দিয়াছেন। সূর্য্যঠাকুরের এই বর্ণনাব পৰ্য্যন্ত কবি তাহাব নিদ্রাভঙ্গের চেষ্টা করিতেছেন—

“উত্তর আলা কদমগাছটি দক্ষিণ আলা বাওরে।

গা তোল গা তোল সূর্য্যই ডাকে তোমার মাওরে ॥

... ..

কাঁসা বাজে করতাল বাজে তবু সূর্য্যইর ঘুম নাহি ভাঙেরে।

গা তোল গা তোল সূর্য্যই ডাকে তোমার মাওরে ॥”

যাহা হউক, এত হাস্যমার পর অবশেষে ‘ছাওয়াল সূর্য্যই’র নিদ্রাভঙ্গ হইল এবং তিনি ‘দুগ্ধের পুষ্কনী’তে স্নান করিলেন। ধুতি গামছার কথা ভাবিতে হইল না, কারণ ‘স্বর্গে আছে তাঁতীর ছাওয়াল, সূর্য্যইর ধুতি গামছা জোগায় সেও রে।’ তাহার পর সূর্য্যই পূজা খাইলেন—সেজন্য মণ মণ চাউল, চড়াভরা কলা প্রভৃতি দিয়া নৈবেদ্য সাজাইয়া দেওয়া হইয়াছিল। তারপর জলপানের ব্যবস্থা—

“পূজা খাইয়া ছাওয়াল সূর্য্যই জলপান কল্লা কি ?

হাল্যা বাড়ীর দুধ দধি গোয়াল বাড়ীর ঘি ॥”

ইহার পর সূর্যাই ঠাকুরের নৌকা-যাত্রা বর্ণনা কবিত্তে গিয়া কবি বলিতেছেন—

“শিবাঈ ঠাকুর যাত্রা করে ছুই কানে ধুতুবা ।

ষোলশত গোপিনী লয়ে চলিছে মথুরা ॥”

এইরূপে সহসা সূর্যাই ঠাকুর কেবল ‘শিবাঈ’রূপ ধারণ কবিয়া ক্ষান্ত হইলেন না, পরন্তু কোথা হইতে শ্রীকৃষ্ণের ‘ষোলশত গোপিনী’ আসিয়া তাঁহার সঙ্গিনী হইল এবং তিনি শ্রীকৃষ্ণের মত নির্ভুর না হইয়া তাহাদিগকে সঙ্গে লইয়া মথুয়ায় চলিলেন ! তারপর নদী পার হইয়া সূর্যাই ঠাকুর যে দিকে ‘সূর্যাই মঞ্জল’ গান হইতেছিল সেই দিকে চলিয়া গেলেন । সেখানে তাঁহাকে দেখিয়া—

“সূর্যাই আঁটল শিবাঈ আঁটল পড়্যা গেল সাড়া ।

সায়বানা টানাঈয়া তাবা বৈল কদমতলা ।”

এইরূপে কবি অতি সহজে সৌর, শৈব ও বৈষ্ণব ধর্মের সমন্বয় সম্পন্ন করিয়া ফেলিলেন !

তাহার পর ‘ছাওয়াল সূর্যাই’ যখন ‘ডাঙ্গর’ হইলেন, তখন স্বভাবতঃই তিনি বিবাহ করিবার জন্ত বাস্তু হইয়া পড়িলেন এবং কবিও সূর্যাইর মাকে সে কথা স্মরণ করাইয়া দিলেন,—“ওগো সূর্যাইব মা, তোমার সূর্যাই ডাঙ্গর হৈছে বিয়া কবাওনা ।” স্মৃতরাং স্বর্গ হইতে

ঘটক আসিলেন এবং তিনি যেভাবে “চন্দ্রমুখা”

সূর্যামঞ্জল গানের মধ্যে
নাটকীয় উপাদান

কন্যার রূপ বর্ণনা করিলেন তাহাতে বিবাহ

স্থির হইতে আর বিলম্ব হইল না । কন্যা

অবশ্য আর কেহই নন—স্বয়ং গৌরী । ইহার পর সূর্যাই বিবাহ করিতে যাত্রা করিলেন, কিন্তু তাহার পূর্বে, শশুর গৃহে গিয়া তাঁহার কিরূপ আচরণ করা উচিত সে সম্বন্ধে তাঁহাকে নানা উপদেশ দেওয়া হইল । তাহার মধ্যে একটি অমূল্য উপদেশ এই—“শালীরা যে পান দিবে কাপড়ে মুছ্যা খাও ।” ওদিকে গৌরীকে প্রস্তুত হইতে বলা হইল,—

“ও গৌরী না গিয়া । পান্ডাভাত খা গিয়া ॥

পান্ডাভাত শলা শলা । পুড়িমাছ চলা চলা ॥”

যাহা হউক সূর্যাই অবিলম্বে বরবেশে উপস্থিত হইলেন । কিন্তু সেকালের বিবাহ—তখন বরপক্ষকে কন্যাপণ দিতে হইত । সুতরাং বিবাহের পূর্বে বরপক্ষ গৌরীর মায়ের হাতে হাজার টাকা গণিয়া দিলেন, কিন্তু তাহার ফলে এক বিপরীত দৃশ্য দেখা গেল—

“গৌরীর মায় কাঁদে কাটে । হাজার টাকা গাইটে বাঁধে ॥”

তাহার পব কন্যা-বিদায়ের পালা । গৌরী তখন বালিকামাত্র, সুতরাং দৃশ্যটা খুব করুণ হইয়া উঠিল । কেবল যে কন্যা কাঁদিলেন তাহা নয়, পবস্তু তাহাব আগ্নায়-স্রজন পাড়া-পড়সী যে যেখানে ছিলেন সকলে ক্রন্দনের বোল তুলিলেন এবং তাঁহাদের মধ্যে—

“গৌরীর জনক কাঁদে গামছা মুড়ি দিয়া ।

গৌরীর যে ভাই কাঁদে খেলাব সাজি লইয়া ।

গৌরীর যে মায় কাঁদে শানে পাছার পাঠিয়া ॥”

এত কান্নাকাটি দেখিয়া গৌরীর মনে আশা হইল যে, এ অবস্থায় নিশ্চয়ই তাহাব বাপ-মা তাকে বিদায় দিতে আপত্তি করিবেন, তাই তিনি তাঁহাদিগকে জিজ্ঞাসা করিলেন, “মাওধন বাপধন তোমরা নি বাথ্বা মোরে ?” কিন্তু তাহাব উত্তরে গৌরীর মাতাপিতা যাহা বলিলেন তাহার উপর আর কথা চলেনা—

“সভার মধ্যে লইছি টাকা কেমনে রাখ্ব তোরে ?”

এত লোকের সম্মুখে আইনসম্মত চুক্তি—‘না’ বলিবার উপায় নাই—সুতরাং গৌরীকে সূর্যাইর সহিত নৌকায় উঠিতে হইল । কিন্তু মাতা ও ভ্রাতাভগিনীসহ বিচ্ছেদের দুঃখ তাহাব বুকেব মধ্যে গুমরাইতে লাগিল—নৌকা চলিবার সময়েও যেন তিনি তাহাদের ক্রন্দনধ্বনি শুনিতো গাইলেন, তাই তিনি অনবরত মাঝিকে ধীরে ধীরে বাহিবার জন্ত অনুরোধ করিতে লাগিলেন—“ধীবে ধীরে বাওরে মাঝি ভাই মায়ের কাঁদন শুন,” “ধীরে ধীরে বাওরে মাঝি ভাই ভাইয়ের কাঁদন

শুনি” ইত্যাদি। এ অবস্থায় অবশ্য সূর্যাই তাঁহাকে যথাসাধ্য সান্ত্বনা-দানের চেষ্টা করিতে লাগিলেন—বলিলেন, ‘তোমার কোন ভাবনা নাই, তোমার সকল অভাব আমি মোচন করিব।’ তখন গৌরী তাঁহার যে সকল অভাব হওয়া সম্ভব তাহা একে একে বলিতে আরম্ভ করিলেন, সূর্যাইও সেইগুলি কি ভাবে পূরণ করিবেন তাহা বলিয়া যাইতে লাগিলেন। নবদম্পতির এই কথোপ-
 নাটক ও নাট্যাভিনয়ের
 অঙ্কুর
 কখনটি বেশ কৌতুকাবহ। মঙ্গলগীতি বা পালা-
 গানের মধ্যে এইরূপ উত্তর প্রত্যুত্তরের ভিতর
 দিয়াই নাট্যাভিনয়ের অঙ্কুর দেখা দিয়াছিল, সেইজন্ত তাহার কিয়দংশ
 এখানে উদ্ধৃত করিতেছি। --

“গৌরী।—তোমার দেশে যামুরে সূর্যাই আমি কাপড়ে ঢুংখ পামু।

সূর্যাই।—নগরে নগরে আমি তাঁতিয়া বসামু।

গৌরী।—তোমার দেশে যামুরে সূর্যাই আমি শাশুরে ঢুংখ পামু।

সূর্যাই।—নগরে নগরে আমি শাঁখারি বসামু।

গৌরী।—তোমার দেশে যামুরে সূর্যাই আমি সিন্দূরে ঢুংখ পামু।

সূর্যাই।—নগরে নগরে আমি বাণিয়া বসামু।

... ..

গৌরী।—তোমার দেশে যামুরে সূর্যাই আমি মা বলিমু কাবে ?

সূর্যাই।—আমার যে মা আছে মা বলিবা তারে।

গৌরী।—তোমার দেশে যামুরে সূর্যাই আমি বাপ বলিমু কাবে ?

সূর্যাই।—আমার যে বাপ আছে বাপ বলিবা তারে।” ইত্যাদি।

আশা করি, সকলেই স্বীকার করিবেন যে, এই সকল প্রাচীন মঙ্গলগীতির মধ্যে পাণ্ডিত্যের অভাব থাকুক, নাটকত্বের অভাব ছিল না। এগুলির বিশেষত্ব এই যে, গ্রাম্য কবিগণ এগুলিতে দেবলীলা বর্ণনচ্ছলে নিজ নিজ সমাজের বাস্তব চিত্র আঁকিয়াছেন। এই সূর্য্যমঙ্গলগীতিতে যে সমাজ বর্ণিত হইয়াছে তাহা কোন কাল্পনিক দেবসমাজ নয়, পরন্তু ইহা সেকালের কৃষকসমাজের একটি জীবন্ত

চিত্র। নামে দেবদেবী হইলেও প্রকৃতপক্ষে সূর্য্যাই বা শিবাই চাষাব
ছেলে ও গোবী চাষার মেয়ে এবং সে কালে সাধারণ চাষার ঘরের

সুখ দুঃখ আশা আকাঙ্ক্ষাই এই গীতিকার যথার্থ

এই শ্রেণীর গীতিকবিতার
বৈশিষ্ট্য— দেবলীলা বর্ণনচ্ছলে
কবির স্বস্বমাজের চিত্র অঙ্কন

বিষয়বস্তু। বস্তুতঃ এই ধরনের লোকসঙ্গীতগুলি

দেবতাকে সুখদুঃখভোগী সাধারণ মানুষরূপে

বর্ণনা করার ফলেই এরূপ জনপ্রিয়তা লাভ

করিয়াছিল। সাধারণ মানবজীবন যে ভাবে আমাদের হৃদয় স্পর্শ

করিতে পারে অলৌকিক দেবলীলার দ্বারা তাহা সম্ভব নয়। এরূপ

বিস্ময়কর লীলা আমাদের মনে ভক্তি বা ভয় উৎপাদন করিতে পারে

বটে, কিন্তু আমাদের প্রাণের সহানুভূতি আকর্ষণ করিতে পারে না।

পক্ষান্তরে সাধারণ মানবজীবন চিত্রে আমরা আমাদের জীবন প্রতি-

ফলিত দেখি, অঙ্কিত চরিত্রগুলির বেদনা আমরা নিজের বেদনারূপে

অনুভব করি। সেইজন্য সাধারণ মানবজীবনই নাটকের প্রকৃত

উপাদান বলিয়া বিবেচিত হয়, অলোকসাধারণ দেবলীলা নয়।

দশপ্রহরণধারিণী মহিষমর্দিনী গৌরীকে আমরা ভয় করি, ভক্তি করি,

পূজা করি, কিন্তু শাখশাড়াপরিহিতা নিবাসিনী বাংলার পল্লিবধূ

গৌরীর সবল স্নেহপূর্ণ হৃদয় আমাদের প্রাণে তন্ত্রাতে আঘা-

দিয়া আমাদের অস্তিত্ব করিয়া ফেলে। আমাদের কবির ইহা

বুঝিতেন বলিয়াই সর্বত্র তাঁহারা দেবতাকে আমাদের ভিতর টানিয়া

আনিয়া তাঁহাদিগকে সুখদুঃখভরা মানবমূর্তিতে দেখাইয়াছেন—ফলে

স্বর্গ-মর্ত-পাতাল সব এক হইয়া আমাদের ঘরের মধ্যে উপস্থিত

হইয়াছে। আমাদের পৌরাণিক নাটকগুলি আধ্যাত্মিকতার সহিত

সাংসারিকতার এইরূপ অপূর্ব সমন্বয়সাধন করিয়াই জনসাধারণের

হৃদয়ক্ষেত্রে চিরস্থায়ী অধিকার লাভ করিতে সমর্থ হইয়াছে।

এই সূর্য্যমঙ্গল গানের মত ছোটবড় অসংখ্য গান রচিত

হইয়াছিল তাহাতে সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহার অধিকাংশই লুপ্ত হইয়া

গিয়াছে। যাহা হউক, এই সকল পল্লীগীতি অবলম্বন করিয়া পদে

অনেকগুলি বৃহত্তর মঙ্গলকাব্য রচিত হয়। দৃষ্টান্তস্বরূপ, অষ্টাদশ

শতাব্দীতে লিখিত রামেশ্বর ভট্টাচার্য্যের শিবায়নের উল্লেখ করা যাইতে

পারে। ভট্টাচার্য্য মহাশয় হিন্দুত্বাঙ্গণ হইয়াও

পল্লীগীতি বৃহত্তর মঙ্গল-
কাব্যের জনক

শিবকে কৃষক বেশে সাজাইতে কুণ্ঠিত হন নাই।

ইহাতেই বোঝা যায় যে, প্রাচীন পল্লীগীতিকেই

তিনি আদর্শ স্বরূপ গ্রহণ করিয়াছিলেন। পক্ষান্তরে, তাঁহার পূর্বে

সপ্তদশ শতাব্দীতে কায়স্থ কবি রামকৃষ্ণদেব যে বৃহৎ শিবায়ন কাব্য

রচনা করেন, তাহা বিবিধ সংস্কৃত কাব্য ও

শিবায়ন

পুরাণ অবলম্বন করিয়া লিখিত হইয়াছিল,

সুতরাং গ্রাম্যকৃষকরূপী শিব তাহাতে স্থান পান নাই। রচয়িতা

সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত ছিলেন, ফলে সংস্কৃত গ্রন্থোক্ত মহত্তর শিবচরিত্রই

তাঁহাকে অধিকতর আকৃষ্ট করিয়াছিল। এই-

মধ্যযুগের গীতিকাব্যের
উপাদান

রূপে বাংলার গীতিকাব্য একদিকে নিঃস্ব

পল্লিগাথাসমূহ হইতে, অগ্ৰাদিকে সংস্কৃত পুৰাণ

ইতিহাস ও কাব্যাদি হইতে উপাদান সংগ্রহ করিয়া পুষ্টিলাভ

করিয়াছিল। বলা বাহুল্য, এই উভয় উৎসই নাটকায় চরিত্র ও

ঘটনায় যথেষ্ট পরিমাণে সমৃদ্ধ।

বলিয়াছি, শিব ও কুমারের পূজার সহিত শক্তি-পূজাও অতি-প্রাচীন-
কাল হইতে প্রচলিত। দেশকালভেদে বিভিন্ন নামে ও রূপে মাতৃদেবী

আবহমানকাল হইতে জগতের সর্বত্র পূজিতা

শক্তি-পূজা হইতে বিবিধ
মঙ্গলকাব্যের উৎপত্তি

হইয়া আসিতেছেন। বাংলাদেশেও শক্তি-পূজা

খুব প্রাচীন, কিন্তু এ পূজার প্রভাব ও প্রসার

বিশেষভাবে বৃদ্ধি পাইয়াছিল বৌদ্ধ তান্ত্রিকযুগে। ফলে পল্লিতে পল্লিতে

মনসা, শীতলা, চণ্ডী, কালিকা প্রভৃতি দেবীর পূজার প্রচলন হয় ও

তাঁহাদের মহিমা কীর্তন করিয়া মঙ্গলগীতিসমূহ বিরচিত হইতে আরম্ভ

হয়। কিন্তু শৈবধর্মের প্রতিপত্তি যে তখনও যথেষ্ট ছিল, তাহা এই

ধর্ম-মঙ্গল

মঙ্গলগীতিগুলি পড়িলে বেশ বুঝা যায়। বৌদ্ধ

তান্ত্রিকযুগে অবশ্য ধর্মঠাকুরের সর্বাপেক্ষা অধিক

প্রতিপত্তি ছিল এবং তাঁহার উৎসব উপলক্ষ্যে রচিত ছড়া ও গানগুলি

অবলম্বন করিয়া বল ধর্মমজল গ্রন্থ প্রণীত হইয়াছিল। তদ্বিত্ত গোরক্ষ-
নাথ প্রভৃতি অলৌকিক শক্তিশালী বৌদ্ধতান্ত্রিক যোগীদের ও তাঁহাদের
‘মহাজ্ঞান’সম্পন্ন শিষ্যশিষ্যাদের মহিমা কীর্তন করিয়া অনেকগুলি
কাহিনী ও গান রচিত হইয়াছিল। এই সকল গীতিকাব্যের মধ্যে
বজ্রের রাজা মাণিকচন্দ্র ও তাঁহার মহিষী ময়নামতী ও তাঁহাদের পুত্র
গোবিন্দচন্দ্র বা গোপীচন্দ্রের কাহিনী অবলম্বনে
ময়নামতী ও গোপীচন্দ্রের
গান রচিত গানগুলি বিশেষ প্রসিদ্ধি লাভ করিয়া-
ছিল ও ভারতের সর্বত্র ছড়াইয়া পড়িয়াছিল।

মাণিকচন্দ্র সম্ভবতঃ একাদশ শতাব্দীর শেষভাগে রাজত্ব করিতেন।
তাঁহার মহিষী ময়নামতী ছিলেন মহাযোগী গোরক্ষনাথের শিষ্যা—
সিদ্ধলাভ করিয়া তিনি একুপ অলৌকিক শক্তিসম্পন্ন হইয়াছিলেন যে
তিনি “তুড়ু তুড়ু করিয়া তঙ্কাব” ছাড়িলে তেত্রিশ কোটি দেবতা মাঘ
রামলক্ষ্মণ পঞ্চপাণ্ডব মুনিঋষিগণকে পর্য্যন্ত স্বর্গ ছাড়িয়া নামিয়া
আসিত হইত ! সাবিত্রী যমকে অনেক অনুরোধ উপরোধ করিয়া
তাঁহার মৃতস্নামীকে ত্যাগ কবাইয়াছিলেন, কিন্তু ময়নামতী সেজন্য
‘গোদা’ যমেব সঙ্গে রীতিমত লড়াই করিয়া তাঁহাকে নাস্তানাবুদ
করিয়াছিলেন। ময়নামতীর গানেও চিবপ্রথামত শিবঠাকুর দেখা
দিয়াছেন এবং এখানেও তাঁহার স্থান ধর্মঠাকুরের ঠিক নিম্নে বলিয়া
বোধ হয়, কিন্তু তিনি পর্য্যন্ত ময়নামতীকে ভয় করিয়া চলিতেন !
তিনি তখনও কৃষকদের অভিভাবক ছিলেন এবং যখন মাণিকচন্দ্রের
“বান্ধাল” মন্ত্রী কৃষক প্রজাদের উপর ঘোর অত্যাচার করিতে আরম্ভ
করিয়াছিলেন,—

“আছিল দেড় বুড়ি খাজনা লৈল পোনার গণ্ডা।

লাঙ্গল বেচায় জোঙ্গাল বেচায় আরো বেচায় ফাল।

খাজনার তাপেতে বেচায় দুধের ছাওয়াল ॥”

তখন কৃষকেরা নিরুপায় হইয়া তাহাদের প্রধানের পরামর্শ মত তাঁহারই
নিকট গিয়া প্রতিকার প্রার্থনা করিয়াছিল। শিবঠাকুর তাহাদিগকে

আশ্বাস দিয়াছিলেন যে, আর ছয়মাসকাল ধৈর্যধারণ করিয়া থাকিলেই তাহাদের বিপদ কাটিয়া যাইবে, কারণ তাহার অধিক রাজার পরমায়ু ছিলনা। কিন্তু সেই সঙ্গে তিনি তাহাদিগকে বলিয়া দিয়াছিলেন যেন তাহারা ময়নামতীকে সে কথা না শুনায়, কারণ তাহা হইলে সে “কৈলাস ভুবন মোর কৈবেরল গুণ ভণ্ড।”

সাধারণ গীতিকবিতাগুলির তুলনায় ময়নামতী বা গোপীচন্দ্রের গানের ন্যায় জনপ্রিয় প্রাচীন গাথাগুলির একটি বৈশিষ্ট্য এই যে, ইহাতে মানুষকে দেবতা অপেক্ষাও শক্তিশালী করিয়া চিত্রিত করা হইয়াছে। মানুষ সাধনা করিলে অসাধাসাধন করিতে পারে ইহাই প্রদর্শন করা এ সকল গানের একটা প্রধান উদ্দেশ্য। একরূপ চরিত্র যে নাটকীয় চরিত্র

তাহাতে সন্দেহ নাই; তন্মিন্ন এই সকল গানে

ময়নামতী বা গোপীচন্দ্রের
গানের জনপ্রিয়তা

প্রসঙ্গক্রমে যে সমস্ত সামাজিক ও পারিবারিক
ঘটনা বর্ণিত হইয়াছে সেগুলির মধ্যেও নাটকে

যথেষ্ট উপাদান পাওয়া যায়। বস্তুতঃ গোপীচন্দ্রের কাহিনী লইয়া যে কেবল পালাগান নয়, অনেকগুলি নাটকও রচিত হইয়াছিল, তাহার একটি প্রমাণ এই যে, নেপাল হইতে যে সকল পুরাতন বাংলা নাটক

গোপীচন্দ্র নাটক

সংগৃহীত হইয়াছে তাহার মধ্যে একখানি হইতেছে
‘গোপীচন্দ্র নাটক’। মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্যগুলিও

এইরূপ নাটকীয় ঘটনা ও চরিত্রে পরিপূর্ণ। এই সকল কাব্যের চাঁদসদাগর, বেহুনা, কালকেতু, খুল্লনা, শ্রীমন্ত, ভাঁড়ুদত্ত প্রভৃতি চরিত্র বহু নাট্যকারের লেখনীকে অনুপ্রাণিত করিয়াছে। এই সকল কাহিনী ব্যতীত মধ্যযুগের বাঙালী কবি ও নাট্যকারগণকে উপাদান যোগাইয়া ছিল—রামায়ণ, মহাভারত, শ্রীমদ্ভাগবত ও বিবিধ পুরাণ-গ্রন্থ। এগুলি হিন্দুদের চির আদরের ধন—কবি ও নাট্যকারগণের অক্ষয় ভাণ্ডার। ইহাদের সম্বন্ধে অধিক কথা বলা নিম্নয়োজন।

কিন্তু সেকালের বাঙালী হিন্দু-কবিদের রচিত কাব্য নাটকাদির ভাণ্ডারে একটা মস্ত অভাব ছিল। এই সকল কবি দেবতাকে বাদ দিয়া কোন কাব্য লিখিতেন না, কারণ যে কাব্যে দেবতার কথা

না থাকিত তাহা তখনকার হিন্দুজনসাধারণেব মনঃপূত হইত না। এমন কি, এই কারণে বিদ্যাসুন্দরের মত নিছক নরনারীব প্রেমকাহিনীর মধ্যেও দেবতাকে টানিয়া আনা হইয়াছিল। এ দেশের প্রাচীন রূপ-কথাগুলির ভিতর গীতিকা বা নাটকের উপাদানের অভাব ছিল না, কিন্তু সেগুলির সহিত দেবতার সম্পর্ক ছিলনা বলিয়াই বোধ হয় কবি ও নাট্যকারেরা সেদিকে দৃষ্টিপাত করেন নাই।

মধ্যযুগের বাঙালী
মুসলমান কবি

স্তব্ধের বিষয়, মধ্যযুগে বাংলায় অনেকগুলি মুসলমান কবি আবির্ভূত হইয়াছিলেন। তাঁহারা

নানা ‘রোমান্টিক’ ঘটনা ও প্রেমকাহিনী লইয়া অনেকগুলি গীতিকা বা পালাগান রচনা করিয়াছিলেন। সেগুলির সহিত দেবতার সম্পর্ক ছিল না। এই সকল কবির মধ্যে কয়েকজন খুব পণ্ডিত ছিলেন, তন্মধ্যে দৌলত কাজি ও আলাওল নাম সমধিক বিখ্যাত।

দৌলত কাজি ও
আলাওল

এই উভয় কবিই সপ্তদশ শতাব্দীতে আরাকানের রাজসভা অলঙ্কৃত করিয়াছিলেন। দুইজনেই সংস্কৃত, হিন্দী, আরবী, ফারসী প্রভৃতি ভাষায় বিশেষ ব্যুৎপন্ন ছিলেন এবং তাঁহাদের কাব্যগুলি অতি সুন্দর মার্জিত ভাষায় রচনা করিয়াছিলেন। যথা, কবি আলাওলের শরৎবর্ণনা—

“আসিল শরৎ ঋতু নির্মল আকাশে।

দোলায় চামর কেশ কুসুম বিকাশে ॥

নবীন খঞ্জন দেখি বড় হি কৌতুক।

উপজিত দামিনী দম্পতি মনে সুখ ॥” ইত্যাদি

দৌলত কাজি তাঁহার নায়িকার রূপবর্ণনা প্রসঙ্গে বলিতেছেন,—

“কি কহিব কুমারীর রূপের প্রসঙ্গ।

অঙ্গের লীলায় যেন বাঞ্ছিছে অনঙ্গ ॥

কাঞ্চন কমল মুখে পূর্ণশশী নিন্দে।

অপমানে জলেত প্রবেশে অরবিন্দে ॥

চঞ্চল যুগল আঁখি নীলোৎপল গঞ্জে ।

মৃগাক্ষরে মৃগ পলায় নিকুঞ্জে ॥” ইত্যাদি

দৌলত কাজি তাঁহার কাব্যে অনেক পদ ব্রজবুলিতেও লিখিয়াছিলেন ।
তাঁহার একটি নমুনা—

“শাওন গগনে সঘনে কবে নার ।

তঞি আহ্ন জুরাএ এ তাপ শরীর ॥

মালিনী কি কহব বেদন ওর ।

লোর বিম্ব বাসহি বিহি ভেল মোব ॥

মদন আসক জিনি বিজুবীর রেহ ।

থরকায় রজনী কম্পএ দেহ ॥

ন বোল ন বোল খাই অনুচিত বোল ।

আন পুরুষ নহে লোর সমতুল ॥” ইত্যাদি

আরাকানে সপ্তদশ শতাব্দীতে মুসলমান কবি কর্তৃক একরূপ ভাষায় রচনা বাস্তবিক বিস্ময়কর । কেবল ভাষার মনোহাবিহে নয়, দৌলত কাজির “লোবচন্দ্রানী” ও “সতাময়না” এবং আলাওলের “পদ্মাবতী” কবিত্বেও যথেষ্ট সমৃদ্ধ ।

এই সকল পণ্ডিত-কবি ব্যতীত, পূর্ববঙ্গের বহু মুসলমান পল্লিকবি রাশি বাশি পালাগান রচনা করিয়া মধ্যযুগের বাংলাসাহিত্যকে সম্পদশালী করিয়াছিলেন । এই অসংখ্য পালাগানের মধ্যে যেগুলি সংগৃহীত হইয়াছে তাহাদের মধ্যে “মাণিকতারা”, “মাজুর মা”, “কাফনচোরা বা মনসুর ডাকাত”, “ভেলুয়া”, “নিজাম ডাকাত”, “দেওয়ান ফিরোজ শাহ”, “আয়না বিবি”, “নূরুল্লাহ”, “দেওয়ানা মদিনা”, “সোনাবিবি”, “মাছুম খাঁ পল্টন” প্রভৃতি বিশেষ উল্লেখযোগ্য । সৌন্দর্য্য ও নাটকীয় ভাব-সম্পদে জগতের পল্লিগাথাসমূহের মধ্যে ইহাদের স্থান শিখরদেশে বলিলেও অত্যুক্তি হয় না । চরিত্রের বৈশিষ্ট্য এবং বিচিত্র ঘটনাবলীর

মুসলমান কবি-রচিত
পল্লিগীতিকাসমূহ নাটকীয়
ভাব-সম্পদে পূর্ণ, কিন্তু
দেবতার কথা না থাকাতো
সেকালের হিন্দুগণ কর্তৃক
উপেক্ষিত

যাত-প্রতিঘাতে চরিত্রের বিকাশ ও হৃদয়গত প্রগাঢ়-ভাবের স্ফুরণ প্রভৃতি যদি শ্রেষ্ঠ-নাটকের লক্ষণ হয়, তাহা হইলে এই সকল পল্লিগাথা যে প্রথমশ্রেণীর নাটকের উপাদানে পূর্ণ তাহা স্বীকার করিতেই হইবে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ, “কাফনচোরা” নামক পালাগানটির উল্লেখ করা যাইতে পারে। প্রেম অপূর্ব স্পর্শমণি—তাহার স্পর্শে কেমন করিয়া লোহা সোনা হইয়া যায়—পশু দেবতায় পরিণত হয়—তাহা এই পল্লিগীতিকায় অতি সুন্দরভাবে প্রদর্শিত হইয়াছে। এই গীতিকার নায়ক মনসুর ছিল তাহার পিতা লুখা গাজির ন্যায়ই ঘোর অত্যাচারী দুর্দান্ত দস্যু—তাহার নিমর্ম হৃদয়ে দয়া মায়া স্নেহ প্রভৃতি কোমলবৃত্তির লেশমাত্র লক্ষিত হইত না। কিন্তু ঘটনাচক্রে পাষণ গলিল—আয়রা-বিবিকে দেখিয়া তাহার হৃদয়ে যে প্রেমায়ি জ্বলিয়া উঠিল তাহা নানা নাটকীয় ঘটনার যাত-প্রতিঘাতে বর্ধিত হইয়া অবশেষে তাহার হৃদয়ের সমস্ত আবর্জনা ভস্মীভূত করিয়া ফেলিল এবং এইরূপে এক ঘোর নৃশংস নারকী দস্যু দেবোপম সাধুপুরুষে পরিণত হইল! একরূপ বিচিত্র চরিত্র ও ঘটনা সংবলিত উপাখ্যান যে নাটকের উৎকৃষ্ট উপাদান তাহাতে সন্দেহ নাই। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এই সকল পালাগানে ব্রাহ্মণ ও ঠাকুরদেবতার প্রতি ভক্তির কথা না থাকাতে এবং সাধারণতঃ ইতরজাতীয় নায়কদের প্রসঙ্গ ও স্বাধীন-প্রেমের কাহিনী থাকাতে সেকালের উচ্চশ্রেণীর হিন্দুগণের নিকট এগুলি সমাদর লাভ করিতে পারে নাই। ফলে এগুলি পূর্ববঙ্গের মুসলমান পল্লিসমাজের মধ্যেই আবদ্ধ ছিল। এইরূপে আমাদের অন্ধসংস্কারজনিত অবহেলার ফলে কতকগুলি উৎকৃষ্ট রোমাণ্টিক ও পারিবারিক নাটকের উপাদান মুকুল-অবস্থাতেই বহিয়া গিয়াছে, প্রস্ফুটিত হইবার অবসর পায় নাই। বলিতে কি, আমার মনে হয়, সেই সময়ের কোন প্রতিভাবান্ নাট্যকার যদি এই সকল উপাদান লইয়া নাটক-রচনায় মনোনিবেশ করিতেন তাহা হইলে হয়ত সেকালে আমাদের মধ্যেও একজন সেক্সপিয়ারের আবির্ভাব দেখিতে পাইতাম। রসানুভাবকতায় বা নাট্যকলাজ্ঞানে ষোড়শ-শতাব্দীর বাঙালীরা যে তৎকালীন ইংরেজদের অপেক্ষা হীন

ছিলেননা তাহা প্রমাণ করা দুক্লহ নহে। যাহা হউক বিশেষ আনন্দের বিষয় এই যে, অনেক হিন্দু-পল্লিগাথাবও বচয়িতা ও গায়ক উভয়েই মুসলমান ছিলেন। তদ্বিল্প হিন্দুকবিদের দ্বাৰা বচিত পালাগানের গায়েনদেব মাধাও অনেক মুসলমান ছিল এবং এখনও আছে। এমন কি ‘মহাযা’ প্রভৃতিব ন্যায় হিন্দুকবিবচিত কথেকটি উৎকৃষ্ট পাথা এই মুসলমান গায়কদের নিকট হইতেই পাওয়া গিয়াছে।

এক্ষণে দেখা যাউক, কি প্রকাৰে পালা-গান যাত্রা-গানে পৰিণত হইয়াছিল। যাত্রাগান স্পঞ্জির পূৰ্বে বাংলা বামাষণ মহাভারত ভাগবতাদি কাব্য এবং মঙ্গলকাব্য ও পালাগানসমূহ পাঁচালী-চান্দ বচিত হইয়া গীত হইত। পাঁচালী-গানের পাঁচটি অঙ্গ ছিল, বোধ

পাঁচালী গানের পঞ্চ অঙ্গ হয় সেইজন্য ইহাব নাম পঞ্চাঙ্গী বা পাঁচালী হইয়াছিল। পাঁচটি অঙ্গ এই— (১) পা চালা

অৰ্থাৎ পাদ-চালনাপূৰ্বক যুৰিয়া ফিৰিয়া পদ-গান। (২) ভাবকালি অৰ্থাৎ হাবভাব সূবসহ পদেব বাখ্যা। (৩) নাট্যি অৰ্থাৎ নৃত্য কবিত্তে কবিত্তে নাট্যি-চন্দে বচিত পাথোব আবৃত্তি ও গান। (৪) বৈঠকী অৰ্থাৎ উপবিস্ট হইয়া উচ্চদেব বাগবাগিনীতে সঙ্গীতলাপ। (৫) দাঁড়া-কবি অৰ্থাৎ দণ্ডায়মান হইয়া দলের সমস্ত লোকেব সমবেত-সঙ্গীত। প্রথমে শেষেব অঙ্গটি ভিন্ন আব চাবিটি অঙ্গের কাৰ্য্যই মূলগায়ককে একা সম্পন্ন কৰিতে হইত। কিন্তু কেবল ছোট পালাগানেই এ কাৰ্য্য সম্ভব হইত। পাবে পালাগানেব দৈঘ্য যখন ক্রমশঃ বাড়িয়া গেল, তখন একজনেব পক্ষে সকল কাৰ্য্য সুসম্পন্ন কবা কঠিন হইয়া পড়িল। ফলে মূলগায়ক বা অধিকাৰী

মহাশয় তাঁহার সহযোগী-গায়কদের উপর

পাঁচালী-গানের কৰ্মিক
পরিণতির ফলে যাত্রা-
গানের উৎপত্তি

কোন কোন কাৰ্য্যের ভাব দিতে বাধ্য হইলেন।

‘পা-চালী’-অংশে তিনি সহজেই নিজভার লাঘব
করিলেন। সমস্ত আসরের চতুর্দিকে নিজে

যুরিয়া ফিরিয়া না গাহিয়া, তিনি তাঁহার সহকারীদের দ্বারা সে
কাৰ্য্য সম্পন্ন করাইতে লাগিলেন এবং স্বয়ং একস্থানে দাঁড়াইয়া

তাহাদিগকে পরিচালনা করিতে লাগিলেন। এইরূপে জুড়িগানের সৃষ্টি হইল। ক্রমশঃ ‘নাচাড়ি’-অংশও নৃত্যগীতকুশল অগ্ন্য গায়কদের দ্বারা সম্পাদনের ব্যবস্থা হইল। দলে তেমন সম্মীতজ্ঞ গায়ক থাকিলে ‘বৈঠকী’-গান^৭ তাঁহার দ্বারা মাঝে মাঝে গাওয়ান হইতে লাগিল। বাকী রহিল, ‘ভাবকালি’। বলা বাহুল্য, এই অংশই ছিল প্রধান অংশ, অগ্ন্য অংশগুলি ছিল ইহার আনুষঙ্গিক। এই অংশ সর্বাপেক্ষা দুরূহও ছিল, কারণ এই অংশে গায়ককে কথকঠাকুরের ন্যায় এক সঙ্গে অভিনেতা, ব্যাখ্যাতা ও গায়কের কার্য্য করিতে হইত। এ কার্য্যের ভার অধিকারী মহাশয় সহজে অগ্ন্যকে দিতে পারিতেন না, কারণ একটি দলের মধ্যে একাধারে এই ত্রিবিধ-গুণবিশিষ্ট লোক অধিক থাকার সম্ভাবনা ছিল না। অধিকারীর সমকক্ষ কোন গুণী ব্যক্তিকে বাখাও সকল সময়ে নিরাপদ ছিলনা, কারণ স্বতন্ত্রদল বাঁধিবার দিকে এরূপ লোকের একটা স্বাভাবিক প্রবণতা দেখা যাইত। অতএব একই লোকেব দ্বারা বিভিন্ন ভূমিকার অভিনয় প্রায়ই বিরক্তিকরক হইয়া থাকে। ক্রমাগত সুর-পরিবর্তন করিয়া গাহিলেও তাহা দীর্ঘকাল সহ্য যায় না। ফলে পালাগানের দৈর্ঘ্যবৃদ্ধির সতিত এই সমস্তা ক্রমশঃই গুরুতর হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। তন্মিত্ত অধিকারী মহাশয়ের মাঝে মাঝে বিশ্রাম-লাভেরও প্রয়োজন ছিল। এইজন্য তিনি গানের উক্তি-প্রত্যুক্তির অংশে অনেক সময়ে একজন সহকারী গায়কের সাহায্য লইতেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ, পূর্বোক্ত সূর্য্যমঙ্গল গানের সূর্য্যাই ও গৌরীর উত্তর-প্রত্যুত্তরের কথা উল্লেখ করা যাইতে পারে। এই স্থানটি পাঠ করিলে স্পষ্ট বোঝা যায় যে, মূলগায়ক সূর্য্যাইএর ভূমিকা এবং আর একজন গায়ক গৌরীর ভূমিকা লইলে এই অংশটি অধিকতর হৃদয়গ্রাহী হয়, মূলগায়কের কন্ঠেরও লাঘব হয়। এইরূপ সুবিধার জন্মই প্রথমে একজন অভিনেতার স্থানে দুইজন অভিনেতার প্রবর্তন হয় এবং পরে বিভিন্ন-প্রকৃতির ভূমিকার সংখ্যা-বৃদ্ধির সতিত অভিনেতার সংখ্যা ক্রমশঃ বাড়িয়া যায়। পূর্বে বলিয়াছি, প্রাচীন গ্রীসেও এইরূপ হইয়াছিল।

এইরূপে অভিনেতা-বৃদ্ধির সহিত পালা-গান ক্রমশঃ যাত্রা-গানে পরিণত হইয়াছিল এবং গেয়-কাব্য নাটকের রূপ ধারণ করিয়াছিল।

কিন্তু প্রথমে এই নাটকগুলি ইতালিয়ান প্রথমে নিরবচ্ছিন্ন গীতিনাট্য

অপেরাব ন্যায় নিরবচ্ছিন্ন গীতিনাট্য ছিল অর্থাৎ উত্তর-প্রত্যুত্তর সমস্তই গানে চলিত। গিবিশচন্দ্রের ‘ব্রজবিহাব’ নাটক এই প্রকার নাটকেব একটি বর্তমান উদাহরণ। কিন্তু দীর্ঘকাল ধরিয়া এইরূপ অবিমিশ্র গানের প্রবাহ সাধারণেব রুচিকব হইতনা এবং নাটকেব কাহিনীটি পবিচিত না হইলে তাহারা তাহা বুঝিতে পাবিতনা। সেইজন্য গীতিনাট্যের মধ্যে পরে গল্পপদ্ধতময় কথোপকথন

পরে গল্পপদ্ধতময় কথোপকথন
ও নাটকীয় ক্রিয়ার
সমাবেশের ফলে নাটকেব
বর্তমান রূপ গ্রহণ

এবং নাটকীয় ক্রিয়াদি সন্নিবিষ্ট কবা হইয়াছিল

এবং এইরূপে ক্রমশঃ যাত্রায় অভিনীত গীতি-নাট্যগুলি প্রায় বর্তমান নাটকেব আকার ধারণ করিয়াছিল। ইহাতে আর একটি স্রবিধা

হইয়াছিল। পূবে গায়ক ভিন্ন কেহ অভিনেতা হইতে পাবিতনা, কিন্তু সুরবিহান কথোপকথনাংশ প্রবর্তনেব পর অনেক সুযোগা অথচ সম্মতানভিজ্ঞ অভিনেতা নিজ কৃতিত্ব দেখাইবাব অবসব পাইয়াছিল এবং তাহাব ফলে নাট্যকলার যথেষ্ট শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছিল। লোকেবাও এই পবিবর্তন সাদবে গ্রহণ করিয়াছিল এবং সেই হেতু সংলাপেব অংশ ক্রমশঃ দীর্ঘ হইতে দীর্ঘতব হইয়াছিল এবং নাটকীয় ক্রিয়াও যথেষ্ট পবিমাণে বৃদ্ধি পাইয়াছিল। এমন কি, শেষে দীর্ঘচ্ছন্দে বক্তৃতা, লক্ষ্য-বাক্য, আশ্ফালন, যুদ্ধ প্রভৃতি বাপাব যাত্রাগানেব একটা ব্যাধি হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। ইহার জন্য অবশ্য যাত্রাওলাদিগকে দাবী করা যায় না, কাবণ দর্শকেরা যাহা চাহিত তাহা তাহাদিগকে দিতে তাঁহাবা বাধ্য হইতেন।

বাংলা নাটকেব ক্রমবিকাশ যে এইভাবে হইয়াছিল, তাহার একটি প্রমাণ পাওয়া যায় নেপাল হইতে সংগৃহীত বাংলা নাটকগুলি হইতে। এই সকল নাটকের সে সকল পুঁথি পাওয়া গিয়াছে, তাহার অধিকাংশে গান ছাড়া আর কিছুই নাই। তাহার কারণ, এগুলির

মধ্যে যে সামান্য গছাংশ ছিল তাহা অভিনেতাদের মুখস্থ কবিবাব

আমাদের নাটকে
কবিবিশেষ কয়েকটি স্থল
নেপাল হইতে সংগৃহীত
বাংলা নাটকসমূহ দেখিতে
১৭ম বাঘ

প্রয়োজন হইত না, তাহারা প্রয়োজনমত মুখে

মুখে সে সকল কথা বলিত। কিন্তু গানগুলি

মুখস্থ কবা ছাড়া উপায় ছিলনা, সুতরাং

সেগুলি লিখিয়া বাখা হইত। কিন্তু ক্রমে

যখন গছাংশ বাড়িয়া গেল তখন তাহাও

লেখা হইতে লাগিল। পূর্বোল্লিখিত ‘গোপীচন্দ্র’ নাটকখানি এইরূপ

নাটক, ইহাতে গছাংশ অনেকটা আছে। এই নাটকটি সপ্তদশ

শতাব্দীর শেষভাগে রচিত হইয়াছিল। নেপালের এই সকল নাটক

সম্বন্ধে আব একটি লক্ষ্য কবিবাব বিষয় এই যে, এই নাট্যকাবেরা

সমগ্র বামাষণ ও মহাভারত নাট্যকাবের পরিবর্তিত কবিবাচন।

মধ্যযুগের ‘মিস্টারি’ ও ‘মিরাকুল’ নাটকের ন্যায় এই সকল বিপুলায়তন

নাটক কয়েকদিন ধরিয়া অভিনীত হইত। বস্তুতঃ বাঙালী নাট্যকাবেরা

দাদা গান-গানে নাট্যকাবের পরিবর্তিত কবিবাব কৌশল বেশ

জ্ঞানীজন এবং গছাংশ উভয় বধ বচনই তাহারা তাহাদের নাটকমধ্যে

ব্যবহার করিতেন। সুতরাং এ বিষয়ে বর্তমানকালের নাটক অভিনেত

রাবা কবিতা পাবেনা। কিন্তু সড়োপীয় নাটকে যেমন সঙ্গীতাংশ

ক্রমশঃ হাস্যপ্রাপ্ত হইয়া পরিশেষে নিতান্ত গৌণ ব্যাপার হইয়া

দাঁড়াইয়াছিল, আমাদের নাটকে তেমন হয় নাই। যাত্রার নাটকে

ঘটনা ও বক্তৃতার প্রাচুর্য্য সত্ত্বেও তাহা গীতপ্রধান বহিষ্য গিয়াছিল,

কাবণ এ দেশের দর্শকগণের সঙ্গীতপ্রিয়তা একেবারে মছড়াগত হইয়া

গিয়াছে। যাত্রাওয়ানাদের গুণাগুণ-সম্বন্ধে বিচারকালে প্রথম

জিজ্ঞাস্য ছিল, “কেমন তাবা গাব?”—অভিনয়াদির কথা পবে হইত।

বিশেষতঃ বৈষ্ণবযুগে যখন মধুব-বসে দেশ প্লাবিত হইয়া গিয়াছিল,

তখন আবালবৃদ্ধবনিতা ‘কানুব-গানে’র জন্ত পাগল হইয়া উঠিয়াছিল।

‘মিস্টারি’ ও ‘মিরাকুল’ নাটকে দেবলীলা-প্রসঙ্গের মধ্যে যেমন

হাস্যবসন্তাকুন্দি চবিত্ত স্থিতি কবা হইত, আমাদের যাত্রার নাটকেও

অবশ্য সেইরূপ করা হইত। ‘মিস্টারি’ নাটকের হেরোদ ও আমাদের

কৃষ্ণযাত্রার কংস সম্পূর্ণ একজাতীয় ছিলেন এবং উভয়েই কর্ণপটভেদী

ভূকাব ও গর্জন কবিত্তে সমান পটু ছিলেন।

হাঙ্গবসায়ক চবিত্র ও
খটনার সৃষ্টি

জটীলা কুটীলা কুন্ডা রজক প্রভৃতি নূহেব

স্ত্রী ও মেঘপালকগণের ন্যায় দর্শকবৃন্দের মধ্যে

হাস্তের তবঙ্গ বহাইত। ‘মর্যালিটি’ নাটকের সপুচ্ছ শয়তান ও
তাহার অনুচরেরা এবং রামযাত্রার সপুচ্ছ হনুমান ও বানরেরা
বিপবীত-প্রকৃতিব ব্যক্তি হইলেও একই বীণিতে অর্থাৎ লক্ষ্যরূপ
মুখভঙ্গী করিয়া দর্শকগণের আনন্দবর্ধন কবিত। এতদ্ভিন্ন ইটরোপের
‘ইণ্টারলিউড্’ নাটিকার ন্যায় যাত্রাভিনয়ের মধ্যে সঙ্ঘ দিয়া সেগুলির
জনপ্রিয়তা বৃদ্ধিব চেষ্টা করা হইত। এই সকল সঙ্ঘে সাহায্যে
অনেক সময়ে যে সমস্ত সামাজিক ও ব্যক্তিগত ক্ষুদ্র ব্যঙ্গচিত্র
প্রদর্শিত হইত সেগুলি ক্রমশঃ অধিকতর বিকাশপ্রাপ্ত হইয়া পাবে
প্রহসনাদিব সৃষ্টি হয়। আশ্চর্য গম্ভীরা প্রভৃতি যে সকল উৎসব
বর্তমানকাল পর্যন্ত প্রাচীন শিবোৎসবের স্মৃতিবক্ষা করিতেছে তাহাতে
আমরা দেখিতে পাই যে, তাহিনেহা কেবল ভূগাপ্ত হনুমান
প্রভৃতি সাজিয়া দর্শকগণকে আনন্দদান কবে না, পবদ্ব সাময়িক
ব্যাপার লইয়া কিংবা ব্যক্তিগত ও সামাজিক দোষ সমালোচনা কবিয়া
তাহারা সঙ্গীতাদি রচনা ও অভিনয় কবে। বলা বাহুল্য, এই সকল
ব্যঙ্গাত্মক গান ও অভিনয় সাধারণ দর্শকবৃন্দের খেলুপ উপভোগ্য হয়,
এরূপ বোধ হয় উৎসবের আব কোন অংশ হয় না।

বস্তুতঃ এ বিষয়ে শিক্ষিত অশিক্ষিতের মধ্যে বিশেষ কোন প্রভেদ
নাই। সভ্যতার প্রসারের সঙ্গে আমাদের মনোরুদ্রিব অনেক পরিবর্তন

প্রহসনজাতীয় লবু
নাটকের জনপ্রিয়তা
চিরন্তন ও সার্বদেশিক

হইয়াছে সন্দেহ নাই, কিন্তু এই আদিম বৃত্তিটি

অক্ষুণ্ণই বহিয়া গিয়াছে। কেবল পূর্বে যাঁহা স্থূল

ছিল, এখন তাহা সূক্ষ্ম-শিল্পে পরিণত হইয়াছে।

ফলে সর্বদেশে সর্বকালে আরিস্তোফানেস আবির্ভূত হইয়াছেন এবং
লোকের আন্তরিক সমাদর লাভ কবিয়াছেন। আমাদের দেশে
কবি, তরজাওয়ালা প্রভৃতি এই কারণেই এত জনপ্রিয়তা লাভ

কবিষাছিল। আমাদের এই মনোভাবের দৃষ্টান্তস্বরূপ, কৃত্তিবাসী বামাষণের অঙ্গদেব বাঘবাব দৃশ্যটির উল্লেখ করা সাইতে পাবে। রামকনকদেব চোখা চোখা অসংখ্য বাণ ছিল, তাঁহাদের কপিসৈন্যও গাছ পাখির প্রভৃতি পি পল অল্পসম্মানে সজ্জিত ছিল। কিন্তু কবি দেখিলেন, সাধাবণের চক্ষে বাঘকে বধ করিতে হইলে এ সকল অস্ত্রে কুণাতিবে না। তাই তিনি অঙ্গদেব দৌত্যের সুযোগে বাঘের প্রতি ‘গালাগালি’ অস্ত্র নিক্ষেপের ব্যবস্থা করিলেন। অঙ্গদ গিয়া বাঘপত্র উদ্ভিজ্জেকে বাণবোচিতভাবে ‘বাপাস্ত্রের চূড়ান্ত’ কবিশা আসিল এবং তাহার ফলে অঙ্গদেব দুই সবশ্রেষ্ঠ বাঘ একসাথে ‘ঘায়েল’ হইলেন দেখিয়া পাঠকেরা যে বিশেষ আনন্দলাভ কবিষা থাকেন তাহা বলা বাহুল্য। কিন্তু এ ব্যাপারটা যে এদেশের বা সেদেশের বৈশিষ্ট্য নয় তাহা সম্পূর্ণ যে মহাশয়বাণ্ড হইয়া গেল তাহাতে উৎসাহে প্ররোচিত হইয়াছে। এই মহাশয়দে দেখা গেল যে, ‘পবনগণিক-বোনা,’ ‘খপপ-বোনা’ প্রভৃতি বক্ষাস্থের অধনাবা মহাবাশালা সন্তান জাতিদের পশ্চাত্ত শতাব্দীকে ‘কাঠিন’ কবিবাব জগা গালাগালি হস্তা গঠন করিতে হয়। তবে বর্তমানকালের সূক্ষ্ম বাণ্ডেব বানব-১৩ না পাঠাইয়া নিজস্বই বেগাবযোগ বা সংবাদপত্র সাহায্যে পতিপত্রদের ‘চুড়দশ-কম্বা’ কাঁচা গাংকন ১২ শুভব্য সাধাবণও সেই সকল স্মিতবাকী চক্রবর্তি-হিসাবে সূদসহ লিখাই দিতে অণুমান দ্বিধা বা বিসম্বদেবন। এই সকল উদ্ভব প্রভৃতি ‘খুডড’ প্রিয় জনসাধারণ কল্প আনন্দসহকারে উপভোগ কবিষা থাকে তাহা সবশ্রেষ্ঠ জানেন। এই জন্যই যে সকল সংবাদপত্র গালা দিতে জানে তাহাদের কটুতির কখন অভাব হইতে দেখা যায় না। বস্তুতঃ এই কটি গত সর্বজন যে, ভবিষ্যৎ ইহা কোন পরিবর্তন ঘটবে একপ আশা করা যায় না। পক্ষান্তরে ইহা যে উপলব্ধি নাই তাহাও বলা যায় না, কারণ সমাজের বহু অনাচারের সংশোধন যে উপযুক্ত বিদ্রোহের স্মরণ প্রয়োগের ফলেই সাধিত হইয়াছে তাহা ত অস্বীকার কবিবাব উপায় নাই।

চতুর্থ অধ্যায়

বর্তমান যুগের সূত্রপাত—সাধারণ-রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা

পালাগান কিরূপভাবে যাত্রার নাটকে পরিণত হইয়াছিল তাহা দেখিলাম। এইবার যাত্রার নাটকের স্থানে ‘থিয়েটারী’ নাটকের অভ্যুদয়ের বিষয় আলোচনা করিব। কিন্তু এই

পাশ্চাত্য ধরণের রঙ্গমঞ্চ
প্রতিষ্ঠার সহিত নবযুগের
সূত্রপাত

ব্যাপার আমাদের নাট্যশালার বিবর্তনের সহিত
একরূপ ঘনিষ্ঠ সম্পর্কযুক্ত যে প্রথমে সেই বিষয়
আলোচনা না করিলে আমরা উভয় প্রকার
নাটকের মধ্যে প্রকৃত সম্বন্ধ কি তাহা স্পষ্টভাবে বুঝিতে পারিব না।
আমি সেইজন্য এখানে আমাদের নাট্যশালার ক্রমবিকাশের একটি
সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া আবশ্যক মনে করিতেছি। এক্ষেত্রেও পাশ্চাত্য
নাট্যশালার ইতিহাস হইতে আবস্ত করিলে আমাদের আলোচনার সুবিধা
হইবে, কারণ আমরা আমাদের বর্তমান নাট্যশালা-নির্মাণে পাশ্চাত্য
আদর্শকেই বহুল পরিমাণে গ্রহণ করিয়াছি।

পূর্বে বলিয়াছি, আমাদের শিবোৎসবের ন্যায় দিওনুসিওসের
উৎসব ছিল প্রাচীন গ্রীসের জাতীয় উৎসব এবং নগরে নগরে এ
প্রাচীন গ্রীকদের রঙ্গভূমি

উৎসব অমুষ্ঠিত হইত। এদেশের ন্যায় ওদেশেও
নাট্যাভিনয় এই উৎসবের একটা প্রধান অঙ্গ
হইয়া দাঁড়াইয়াছিল এবং ইহা ধর্মকর্মের অংশ বলিয়া নগরের সমস্ত
অধিবাসী অভিনয়ক্ষেত্রে উপস্থিত হইত। সুতরাং রঙ্গভূমি খুব বিস্তীর্ণ
হওয়া আবশ্যক ছিল। সাধারণতঃ নগরের ‘অ্যাক্রপলিস্’ (acropolis)
বা সর্বোচ্চ-স্থানের পাদদেশস্থ প্রান্তরে এই অভিনয় অমুষ্ঠিত হইত
এবং অ্যাক্রপলিসের ক্রমনিম্নগাত্র দর্শকবৃন্দের বসিবার ‘গ্যালারি’ রূপে
ব্যবহৃত হইত। গ্রীসের প্রধান নগর এথেন্সের অ্যাক্রপলিস্টি ছিল
একটি পাঁচশত ফুট উচ্চ পাহাড়। ইহা দক্ষিণদিকে ঢালু ছিল এবং

সেইজন্য সেইদিকে দর্শকগণের বসিবার ব্যবস্থা করা হইয়াছিল। তাহার সম্মুখের প্রান্তরে কিছু দূরে দিওনুসিওসের বেদীর সন্নিকটে এক টেবিলের উপর দাঁড়াইয়া মূলগায়ক বা প্রধান অভিনেতা গাহিতেন এবং ভূমিতে অবস্থিত কোরাসের নর্তক ও গায়কদের সহিত তাঁহার উত্তর-প্রত্যুত্তর চলিত। ইহার পর যখন অভিনেতার সংখ্যা বৃদ্ধি পাইয়াছিল তখন সম্ভবতঃই টেবিলের পরিসর বাড়িয়া ক্রমশঃ তাহা বৃহত্তর কাষ্ঠমঞ্চে পরিণত হইয়াছিল। তদ্বিত্ত অভিনেতাদের সাজ-সজ্জার জন্য একটা স্বতন্ত্র গৃহ বা তাম্বু থাকিত। মঞ্চটি এক্রপভাবে নির্মিত হইত যে তাহার নিম্ন হইতে প্রেতদিগকে তুলিতে ও উপর হইতে দেবতাদিগকে নামাইতে পারা যাইত।

মধ্যযুগে খ্রীষ্টান রাজকেরা প্রথমে ধর্মমন্দিরের মধ্যে অভিনয় করিতেন, পরে নাটকের দৈর্ঘ্য ও চরিত্রের সংখ্যা বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইলে মন্দির-প্রাঙ্গণে অভিনয়ের ব্যবস্থা করেন, তাহা মধ্যযুগের খ্রীষ্টান রঙ্গমঞ্চ পূর্বে বলিয়াছি। ইহার পর যখন তাঁহারা নগরবাসীদের হস্তে নাট্যাভিনয়ের ভার দেন এবং তাহা বারোয়ারী ব্যাপার হইয়া দাঁড়ায়, তখন নগরের প্রত্যেকেরই তাহাতে বোগদান করিবার অধিকার জন্মায়। কিন্তু এই সকল অভিনয় আমাদের যাত্রার ন্যায় কেবল পালপার্বণে হইত এবং নাটকগুলিও ধর্মসংক্রান্ত ছিল, সেইজন্য কোন স্থায়ী-রঙ্গালয় স্থাপনের প্রয়োজন ছিল না। কর্মকর্তারা সাময়িকভাবে উন্মুক্ত প্রান্তরে একটা মঞ্চ নির্মাণ করিতেন। মঞ্চের চারিদিক খোলা থাকিত এবং দর্শকেরা রাস্তায় ও মাঠে ভিড় করিয়া সকল দিক হইতে অভিনয় দেখিত। মঞ্চের মধ্যস্থলে অভিনয় হইত এবং প্রয়োজন হইলে তাহার ছাদ দিয়া দেবদূত নামিত বা তাহার নিম্ন হইতে সামুচর শয়তান উঠিত। অভিনেতার মঞ্চে উঠিবার পূর্বে বা তাহা হইতে নামিবার পর দর্শকগণের মধ্যেই চলাফেরা করিত—অনেকটা আমাদের যাত্রার আসরের মত। দুইটি দৃশ্য একসঙ্গে দেখাইবার জন্য সময়ে সময়ে দুইটি মঞ্চ পাশাপাশি বাঁধা হইত। ক্রমে দর্শকগণের সুবিধার

জন্ম অনেকগুলি ক্ষুদ্র মঞ্চ নির্মাণ করিয়া বিভিন্ন দৃশ্য বিভিন্ন স্থানে দেখান হইত। কিন্তু তাহাতেও সকল নগরবাসীর অভিনয় দেখার সুবিধা হইত না বলিয়া চক্রবর্ষিষ্ট গতিশীল রঙ্গমঞ্চের ব্যবস্থা হয়।

পেজ্যাট্ বা মিছিল

এই মঞ্চগুলিকে অভিনেতাসহ প্রত্যেক রাজপথে টানিয়া লইয়া যাওয়া হইত এবং এইরূপে নগরের আবালবৃদ্ধবনিতা সকলে অভিনয় দেখিবার সুযোগ লাভ করিত। এইরূপ চলন্ত রঙ্গমঞ্চের মিছিলের নাম ছিল ‘পেজ্যাট্’ (pageant)। আমাদের চৈত্রের সঙ্, জন্মার্টমা, রামলীলা প্রভৃতি মিছিলগুলির সহিত এই সকল মিছিলের তুলনা করা যাইতে পারে।

কিন্তু পাশ্চাত্যজাতিসমূহ আমাদের ন্যায় আধ্যাত্মিক জাতি নয়। ফলে ওদেশে ধর্মসংক্রান্ত নাটকের প্রতিপত্তি ক্রমশঃ কমিয়া যায় এবং সামাজিক, ঐতিহাসিক, রোমান্টিক প্রভৃতি লৌকিক নাটক অধিকতর জনপ্রিয় হইয়া উঠে। বলিতে গেলে, এখন কেবল জার্মানির ওবার-

ওবার-আম্মারগাও-এ-এ
বঙ্গভূমি

আম্মারগাও (Ober-Ammergau) গ্রামের “প্যাশান্ প্লে” সেকালের ‘মিস্টারি’ নাটকের স্মৃতিরক্ষা করিতেছে। ঐ স্থানে দশবৎসর অন্তর এই অভিনয় হয় এবং দেশবিদেশ হইতে সহস্র সহস্র দর্শক সে অভিনয় দেখিতে আসে। চারিপাঁচশত অভিনেতা সহযোগে প্রায় আট ঘণ্টা ধরিয়া এই অভিনয় হয়। ফলে এখানেও প্রাচীন গ্রীক থিয়েটারের মত এক উচ্চভূমির পাদদেশে সমতল বিস্তারিত ভূমিতে রঙ্গমঞ্চ নির্মিত হয় এবং উচ্চভূমির ক্রমনিম্নগাত্রে গ্যালারি প্রস্তুত করিয়া দর্শকগণের বসিবার ব্যবস্থা করা হয়। বস্তুতঃ যেখানে কোন জাতীয় উৎসবেব অঙ্গস্বরূপ নাট্যাভিনয় হয় এবং বহু সহস্র দর্শক তাহা দেখিবার জন্য সমবেত হয়, সেখানে এখনকার থিয়েটার-গৃহের ন্যায় সংকীর্ণ নাট্যাশালায় অভিনয় করা চলেনা।

ইংল্যাণ্ডে প্রকৃতপক্ষে ষোড়শ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে রাণী এলিজাবেথের সময়ে নাট্যালায় ও নাটকের নবযুগ আরম্ভ হয় এবং

সেক্সপিয়র, বেন্ জনসন প্রভৃতি যুগান্তকারী নাট্যকারগণ আবির্ভূত
হন। কিন্তু সে সময়েও ইংল্যাণ্ডে কোন

ইংল্যাণ্ডের যামাঘর
অভিনেতৃসম্প্রদায়

সাধারণ স্থায়ী-নাট্যশালা ছিল না। বর্তমান-
কালের সার্কাসদলেব মত যামাঘর নাট্যশালা

কোন সুবিধামত স্থানে তাবু ফেলিয়া বা অস্থায়ী কাঠের ঢালা-ঘর নির্মাণ
করিয়া অথবা কোন সরাইয়ের উঠানে মঞ্চ প্রস্তুত করিয়া তাহাদেব
অভিনয় দেখাইত। লণ্ডনে প্রথম স্থায়ী-রঙ্গালয় নির্মিত হইয়াছিল

১৫৭৬ বা ১৫৭৭ খ্রীষ্টাব্দে। ইহা কাষ্ঠনির্মিত

“দি থিয়েটার”—
লণ্ডনের প্রথম স্থায়ী-রঙ্গালয়

ছিল। ইহার নাম ছিল The Theatre এবং
ইহার স্বত্বাধিকারী ছিলেন জেমস্ বারবেজ্

(James Burbage) নামক এক অভিনেতা। ১৫৯৮ খ্রীষ্টাব্দে ইহা
ভাঙ্গিয়া ফেলা হইল, কিন্তু পর বৎসর বারবেজ্ সেক্সপিয়রের সহিত

গোব থিয়েটার

মিলিত হইয়া ‘গোব’ নামক বিখ্যাত রঙ্গালয়
প্রতিষ্ঠিত করেন। এই সকল রঙ্গালয়ের আদর্শ

ছিল সরাইয়ের প্রাক্ষণে রচিত পুরাতন অস্থায়ী রঙ্গমঞ্চসমূহ। ঐ
রঙ্গমঞ্চগুলি সরাইয়ের চকবন্দি উঠানের মধ্যস্থলে নির্মিত হইত ও
তাহার চারিদিকেব ঘবেব বারান্দায় বিস্তৃশালী দর্শকবৃন্দেব আসন
থাকিত। দর্বিদ্র জনসাধারণ মঞ্চের চারিদিকে উঠানে দাঁড়াইয়া
অভিনয় দেখিত। মঞ্চের সম্মুখ, দক্ষিণ ও বাম দিক্ গোলা থাকিত
এবং পশ্চাৎ দিকে পর্দা থাকিত। পর্দার পশ্চাতে একটি
গৃহ সাজঘররূপে এবং একটি বারান্দাসমেত দ্বিতল গৃহ প্রয়োজনমত
অভিনয়ের জগ্ৰ ব্যবহৃত হইত। পিছনের পর্দার দুই পার্শ্ব ও মধ্য
দিয়া অভিনেত্রী প্রবেশ ও প্রস্থান করিত। গোব ও তখনকার অন্যান্য
থিয়েটার এই প্রণালীতেই গঠিত হইয়াছিল। সরাইয়ের রঙ্গমঞ্চের মত
এই সকল থিয়েটারের সম্মুখে কোন যবনিকা থাকিত না। বলা বাহুল্য,
এরূপ মঞ্চ দৃশ্যাদি পরিবর্তন করিতে হইলে অনেকসময় বিশেষ
অস্ত্রবিধা ভোগ করিতে হইত।

বাস্তবিক নাট্যমঞ্চের দোষে অনেক সময় নাটকের স্তম্ভ ও

স্বভাবানুযায়ী অভিনয় করা দুর্লভ হইয়া পড়ে। এই কারণে মঞ্চ-সংস্কারের প্রয়োজনীয়তা অনেকেই বিশেষভাবে অনুভব করিতে থাকেন, কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগ পর্য্যন্ত উল্লেখযোগ্য কোন বিশেষ সংস্কার সাধিত হয় নাই। যাহা হউক, অবশেষে ১৮৮০ খ্রীষ্টাব্দে অস্ট্রিয়ায় এ বিষয়ে তীব্র আন্দোলন আরম্ভ হয় এবং তাহার ফলে

পাশ্চাত্যদেশে রঙ্গমঞ্চের
সংস্কার
বিবিধ যন্ত্রের সাহায্যে রঙ্গমঞ্চের নানা
উন্নতির চেষ্টা চলিতে থাকে। বিশেষতঃ এই

সময়ে বৈজ্ঞানিক আলোক আবিষ্কৃত হওয়াতে
মঞ্চে আলোক-নিয়ন্ত্রণেরও যথেষ্ট সুবিধা হয়। অতঃপর ঐ সকল
যন্ত্র ব্যবহারের জন্য কাষ্ঠমঞ্চের অনেক অংশ লৌহ ও ইস্পাত

দ্বারা নির্মিত হইতে থাকে এবং তাহার
ফলে ‘কার্পেন্টার’ বা সূত্রধারের স্থলে ক্রমশঃ

‘এঞ্জিনিয়ার’ বা যন্ত্রশিল্পী মঞ্চাধ্যক্ষরূপে অধিষ্ঠিত হন। পূর্বে রাজ-প্রাসাদে বা সম্ভ্রান্ত ধনীদেব গৃহে সময়ে সময়ে যে অভিনয় অনুষ্ঠিত হইত তাহাতে বহুমূল্য দৃশ্যপট ও সাজসজ্জাব যথেষ্ট বাহুল্য দেখা যাইত বটে, কিন্তু সাধারণ রঙ্গমঞ্চে দৃশ্যপটের বালাই ছিলনা বলিলেই হয়। তাহার পর যে কয়েকখানি দৃশ্যপট দেখা দিয়াছিল তাহার অধিকাংশকে প্রকৃতির ব্যঙ্গচিত্রে বলিলে অত্যুক্তি হয় না। যাহা হউক, মঞ্চসংস্কারের চেষ্টার সঙ্গে দৃশ্যপটের দিকেও সংস্কারবাদের দৃষ্টি পতিত হইয়াছিল এবং এ বিষয়েও প্রথমে অস্ট্রিয়া ইউরোপের অগ্রাগ্রহ দেশ অপেক্ষা অধিকতর অগ্রসর হইয়াছিল। এমন কি, প্রথম-মহাযুদ্ধ আরম্ভ হইবার দুই চারি বৎসর পূর্বে পর্য্যন্ত লণ্ডনের শ্রেষ্ঠ রঙ্গালয়সমূহেও অস্ট্রিয়া হইতে দৃশ্যপট আমদানী করা হইত। অবশ্য এক্ষণে ইংরেজ পটুয়ারী এ বিষয়ে যথেষ্ট পারদর্শিতা লাভ করিতে সমর্থ হইয়াছেন।

প্রাচীনকালে আমাদের দেশেও যে নানাবিধ রঙ্গমঞ্চ নির্মিত হইত তাহার বিবরণ আমরা ভরতমুনির নাট্যশাস্ত্রে দেখিতে পাই। কিন্তু সম্ভবতঃ কেবল রাজা ও রাজহাদি অভিজাত সম্প্রদায়ের পৃষ্ঠপোষিত

সংস্কৃত বা প্রাকৃত নাটকগুলিই এই সকল মঞ্চে অভিনীত হইত।

প্রাচীন ভারতের রঙ্গমঞ্চ

কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, এই সকল উচ্চশ্রেণীর সৌখিন নাট্যাভিনয়েব সহিত জনসাধারণের কোন সম্পর্ক ছিল না। জনসাধারণ যে সকল নাট্যাভিনয় দেখিত বা দেখিতে পাইত সেগুলির জন্ত সম্ভবতঃ কোন মঞ্চ নির্মিত হইত না,

যাত্রার অংশব ও চলন্ত
মঞ্চের মিজিল

আমাদের যাত্রার আসরের মত সমতল ভূমিতেই সেগুলি অনুষ্ঠিত হইত। কোন কোন পবে পূর্বোল্লিখিত ‘পেজ্যান্ট’ বা বামলালাদিব মিছিলের ন্যায়

চলন্ত বঙ্গমঞ্চশ্রেণীও বোধ হয় বাতিব হইত। কিন্তু এই সকল অভিনয় কেবল জাতীয় মহোৎসবসমূহেব অঙ্গ ছিল না—এগুলি ছিল আমাদের গণশিক্ষার প্রধান বাহন। এইখানই ইউরোপের সহিত আমাদের প্রভেদ। ইউরোপের গণশিক্ষার ভিত্তি হইতেছে—অক্ষর-পরিচয় ও তিসার-জ্ঞান (‘The three R’s’)। পাশ্চাত্যেরা নিবন্ধবর্ণা ও মূর্খতা

গণশিক্ষার বাহনরূপে
গণের ব্যবহার

সমার্গক মনে করেন বলিয়াই এইরূপ ব্যবস্থা অবলম্বন করিয়াছেন। কিন্তু আমাদের প্রাচীন সমাজনেতারা অক্ষর-পরিচয়কে শিক্ষার অপরি-

হার্য অঙ্গ বলিয়া মনে করিতেন না। বর্ণজ্ঞান বাস্তবিকও যে জনসাধারণকে উচ্চতম শিক্ষা দেওয়া যাউতে পারে তাহা তাহারা দেখাইয়া গিয়াছেন। তাহারা অবশ্য ধর্মশিক্ষাকে অগ্ন্যান্য শিক্ষার উপরে স্থান দিইন এবং জনসাধারণের সেই শিক্ষা দিয়া সমস্ত ক্রান্তিকে ঈশ্বরভীমুখী করাই তাহাদের প্রধান লক্ষ্য। এই ক্ষেত্রেই তাহারা সবসময় পৌরাণিক উপাখ্যান সমূহের সাহায্যে বেদবেদান্তাদিতে নিহিত নীতি নীতিসমূহকে গম্ভীরপূর্ণ কবিতা প্রচার করিয়াছিলেন। সেই স্বর্গীয় সূত্র আবার যখন পালাগান যাত্রা কথকতা প্রভৃতির আকারে পরিবেশিত হইত, তখন গোঁড়জন যে তাহা মহানন্দে পান করিত তাহাতে সন্দেহ নাই। বাস্তবিক আবালবৃদ্ধবনিতাকে এক সঙ্গে শিক্ষা দিবার ইহা অপেক্ষা প্রকৃষ্টতর উপায় আজ পর্যন্ত আবিষ্কৃত হই নাই। ফল হইয়াছে এই যে, আমাদের দেশের লোকেরা নিরক্ষর হইলেও মূর্খ

নহে। অতি নিম্নশ্রেণীর লোকেদের মুখেও উচ্চ দার্শনিকত্বের কথা শুনিতে পাওয়া কেবল এই দেশেই সম্ভব।

বলা বাহুল্য, এরূপ নাট্যাভিনয়—যাহা এক সঙ্গে জাতীয় উৎসবের অঙ্গ ও জনশিক্ষার বাহন ছিল—তাঁহা বর্তমানকালের নাট্যশালায় গ্যায় কোন “বাক্সবন্দি” সঙ্কীর্ণ স্থানে সম্পন্ন কবাব উপায় ছিল না।

চতুর্দিকে উন্মুক্ত স্থাপত্য ভূমিই ছিল তাঁহাব্যক্তির আসবাবই যাত্রাভিনয়ের উপযুক্ত রঙ্গভূমি। উপযুক্ত স্থান। প্রাচীন গ্রীসে বা মধ্যযুগের ইউরোপে যে এইরূপ ব্যবস্থাই হইয়াছিল তাঁহা আমবা দেখিয়াছি।

প্রাচীন রোমের ‘আম্ফিথিয়েটার’ (amphitheatre) বা বঙ্গভূমিগুলিও ছিল এক বিরাট বাপাব। এক প্রকাণ্ড অনাচ্ছাদিত চক্রাকার ভূমি উপবি উপবি বহু-রোমের আম্ফিথিয়েটার

সাবি আসনযুক্ত গ্যালারীর দ্বারা বেষ্টিত কবিয়া এই সকল বঙ্গালয় নির্মিত হইত। ইহাদের মধ্যে সম্রাট ভেসপাসিয়ান (Vespasian) নির্মিত ‘কলিসিয়াম’ (Coliseum)টি ছিল এক বৃহৎ যে

কলিসিয়াম

তাহাতে অর্ধলক্ষ দর্শক সমুচ্ছন্দে বসিয়া অভিনয় দেখিতে পারিত। কিন্তু এই সকল বঙ্গভূমিও

নাট্যাভিনয় বর্ড হইত না—পেশাদার মল্লযোদ্ধা (gladiators) ও সিংহাদি পশুর যুদ্ধই অধিকাংশ সময় প্রদর্শিত হইত, কাবণ সে সময় এই সকল নিষ্ঠুর আমোদই রোমনগরের দর্শকগণের অধিকতর প্রিয় ছিল।

আমাদের দেশেও প্রাচীনকালে মঞ্চবেষ্টিত বিস্তীর্ণ প্রাঙ্গণ মাধ্যমল্লয়া বা পশুদের পরস্পরের শক্তি পরীক্ষা করিবার প্রথা প্রচলিত ছিল। এইরূপ মল্লকীড়ার নাম ছিল ‘সমাজ’। কিন্তু এজন্য আম্ফিথিয়েটারের গ্যায় কোন স্থায়ী রঙ্গালয় নির্মাণের কথা শুনা যায় নাই। বাস্তবিক আমাদের দেশে স্থায়ী রঙ্গালয় স্থাপনের প্রয়োজনীয়তা পূর্বে কখন অনুভূত হয় নাই। আমাদের দেশ ছিল পল্লিপ্ৰধান দেশ—দেশের জনসাধারণ গ্রামেই বাস করিত। শহরের মধ্যে ছিল এক রাজধানী, আব দুই চারিটি বাবসায়কেন্দ্র। রাজধানীতে রাজা তাঁহাব

পারিষদবর্গ, কর্মচারিবৃন্দ ও সৈন্যসামন্ত লইয়া বাস করিতেন আর ব্যবসায়িকেন্দ্রসমূহে ব্যবসায়ীরা অবস্থান করিয়া ক্রয় বিক্রয় করিতেন, --পল্লিগ্রামের স্থানবাসীদের সহিত তাঁহাদের বিশেষ ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল না। প্রত্যেক পল্লী নিজ পল্লিসমাজ কর্তৃক শাসিত হইত। খাজনা দেওয়া ছাড়া রাজার সঙ্গে আর কোন সম্বন্ধ রাখার প্রয়োজন তাঁহাদের ছিল না। কোন রাষ্ট্রীয়বিপ্লব ঘটিলে তাহা প্রায় নগরের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকিত, --তাহার ফলে পল্লীর জীবনধারার বিশেষ বাতায় হইত না। সুতরাং রোম বা এথেন্স যেমন কৃষ্টি, সমাজ প্রভৃতি সকল বিষয়েই স্ব স্ব বাজোর কেন্দ্রস্বরূপ ছিল, আমাদের নগর-গুলি সেরূপ ছিল না। ফলে রোমে বা এথেন্সে পেরূপভাবে সরকারের সাহায্যে জাতীয় উৎসবগুলি অনুষ্ঠিত হইত, এখানকার নগরগুলিতে সেরূপভাবে হইত না, সুতরাং আমাদের নগরসমূহে স্থায়ীভাবে কোন জাতীয়-রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠা করা আবশ্যিক হয় নাই। বাজাৰা ও নগরবাসীরা গৃহবাসিগণ অবশ্য নিজ নিজ গৃহে উৎসবাদি করিতেন, কিন্তু সেগুলিকে জনসাধারণের উৎসব বলা চলিত না। গ্রামে যে সকল উৎসব হইত সেগুলিই ছিল যথার্থ জনসাধারণের উৎসব। তদুপলক্ষে যে সকল নাট্যাভিনয় হইত তাহার জন্য ব্যতীত মঞ্চ দৃশ্যপটাদি বা দর্শকদের আসন নির্মাণ করা আবশ্যিক হইত না। যাত্রার আসরই তাঁহাদের পক্ষে যথেষ্ট হইত। আমাদের দেশের ইহাই একটি বৈশিষ্ট্য। এখানে বড় বড় ভোজেও দানকূবের হইতে দীনতম ব্যক্তিকে পর্যন্ত একসঙ্গে কুশাসনে বসিয়া কদলীপত্রে আহার ও মৃৎপাত্রে জলপান করিতে দেয়া যায়। আসন বা ভোজনপাত্রের দীনতা তাঁহাদের মনে কোনরূপ অসন্তোষের উদ্রেক করে না-- তাঁহাদের লক্ষ্য থাকে কেবল ভোজ্য বস্তুর স্বাদুতা, বিশুদ্ধতা ও পবিত্রতার দিকে। এদেশের দর্শকেরাও ঠিক এইরূপ মনোভাব লইয়া অভিনয় দেখিতেন। ইংল্যান্ডে সেক্সপিয়ারের সময়ে যখন দৃশ্যপটাদির বাহুল্য ছিল না, তখন যেমন সেখানে “the play

was the thing” ছিল, যাত্রার দর্শকগণের নিকটও তেমনি নাটকেব
 বসই ছিল আসল বস্তু। তাহা বা ভূমিতলে
 যাত্রাব নাটকে বসই ছিল বসিয়া বা দাঁড়াইয়া তন্মুখচিত্তে নাটারস
 আসল বস্তু উপভোগ করিত। অভিনেতাদের বেশভূষাদি
 বা অলঙ্কার বাহ্য আড়ম্বরের দিকে দৃকপাত করিত না।

কিন্তু যাত্রায় বৃত্তিম দৃশ্যপটের ব্যবস্থা না থাকিলেও, অনেক সময়
 বাস্তবদৃশ্যের সাহায্য লওয়া হইত। দৃষ্টান্তস্বরূপ, শান্তিপুবে
 চৈতন্যদেবের দানলীলাভিনয়ে কথার লীলা বাইরে
 বাস্তবদৃশ্যের সাহায্যে সপাঞ্চ চৈতন্যদেবের অভিনয় পারেন। এত অভিনয়ে তিনি স্বয়ং শ্রীমতা
 বাধিকাব, অদ্বৈতাচার্য্য শ্রীকৃষ্ণের, নিত্যানন্দ
 বড়াই-বুড়ির, শ্রীমাসাদি কতিপয় সখীব, কমলাবাস্তাদি কতিপয় সখাব,
 গোবিন্দাস সুরেলের এবং নবহরি মধুমঙ্গলের ভূমিকা গ্রহণ করেন।
 ভাগীবথীতাবে অভিনয় হয়। সখা প্রকৃত গাভা হইয়া চব্বাট
 যান। নদার ধাবে একটি বদম্ববৃক্ষ ছিল, সেটিতেও অভিনয়কার্য্যে
 ব্যবহার করা হয়। ভাগীবথীতে জলবিহার করা হয়। দর্বিজ্ঞ
 লুণ্ঠনাদি ব্যাপারও টিকমত দেখান হইয়াছিল। অদ্বৈতাচার্য্য, নিত্যানন্দ
 ও চৈতন্যদেব অভিনয় করিতে করিতে একপাশে গিয়া হইয়াছিলেন
 যে, তাহা বা অচেতন হইয়া জলে পড়িয়া যান এবং বিচক্ষণ সেই
 অবস্থায় থাকিবাব পূর্ব তাঁহাদের জ্ঞান জিবিয়া আসে। বর্মান্বালেও
 (১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দে) কলিকাতায় স্বর্গীয় নবানন্দ বসু মহাশয় যখন
 তাহার বাটীতে বিজ্ঞানন্দর অভিনয় করান, তখন তিনি বিভিন্ন দৃশ্য
 বিভিন্ন স্থানে দেখাইয়াছিলেন এবং বৃত্তিম দৃশ্যপট ব্যতীত তাহার
 বাটীর সংলগ্ন পুষ্করিণী ও উদ্যানের বৃক্ষাদি এই উদ্দেশ্যে ব্যবহার
 করিয়াছিলেন। এইরূপ স্বাভাবিক দৃশ্যের মধ্যে অভিনয় করিলে
 তাহার স্বাভাবিকতা বৃদ্ধি পায় এবং নাটকীয় কিম্বা প্রদর্শনের
 সুযোগও অনেকটা বাড়িয়া যায় সন্দেহ নাই, কিন্তু ইহাও একটি
 বিশেষ অসুবিধা এই যে, দর্শকেরা একাসনে বসিয়া অভিনয় দেখিতে
 পারেন না, অভিনেতাদের সঙ্গে তাঁহাদিগকেও স্থানত্যাগ করিতে হয়।

তবে যেখানে আসনের বালাই নাই, সেখানে এ অস্ত্রবিধা ততটা অনুভূত হয় না।

এইরূপে বিভিন্ন দেশের নাট্যশালার ইতিহাস আলোচনা করিলে আমরা দেখিতে পাই যে, পৃথিবীর সবত্রই দেশকাল ও সকল প্রকার সুরবিধা অস্ত্রবিধা বিবেচনা করিয়াই নাট্যশালা গঠিত হইয়াছিল। কালের সহিত যেমন অভিনয়েব উদ্দেশ্য ও লোকের রুচি পরিবর্তিত হইয়াছে, নাট্যশালাবও তদনুসারে পরিবর্তন

নাট্যশালা সবত্রই বেশ-
কালোচিত অভিনয়ের
স্ববিধাব স্বেচ্ছা নির্মিত হয়

করা হইয়াছে। সুতরাং এসকল বিষয় বিবেচনা না করিয়া কোন নাট্যশালার অংগাঙ্গণের বিচার করা উচিত নয়। আবার, নাট্যশালা ছাড়িয়া নাটকেরও ঠিক বিচার করা যায় না, কারণ নাটক ও নাট্যশালা বহুল পরিমাণে পরস্পরের মুখাপেক্ষা। একটা উদাহরণ দি। প্রাচীন গ্রীসে দর্শকগণের আসন হইতে রঙ্গমঞ্চ অনেকটা দূরে থাকিতে অভিনেতা

নাটকের বৈশিষ্ট্য নাট্য-
শালাব বেশিচ্ছাব উপর
অনেক পরিমাণে নির্ভর
করে

নেতাবা নিজদৈর্ঘ্য-বুদ্ধির জগৎ অত্যন্ত স্থূলতলযুক্ত পাত্রিকা এবং অত্যুচ্চ মুখস পবিয়া অভিনয় করিত। এরূপ সাজসজ্জাব ভার লইয়া চলাফেরা করা খুবই অস্ত্রবিধাকর ছিল—লক্ষ্যবস্তুর করা ত

একেবারেই চলিতনা; সেরূপ কোন চেষ্টা করিলে পড়িয়া গিয়া মুখস বিশৃঙ্খল হইয়া যাইবার বিলক্ষণ আশঙ্কা ছিল। সুতরাং অনেকটা বাধ্য হইয়াই গ্রীক নাট্যশাস্ত্রকারেরা রঙ্গমঞ্চে হত্যা ও পতনের দৃশ্য

ইহাব উদাহরণ
প্রাচীন গ্রীক নাটক

দেখান নিষেধ করিয়াছিলেন। প্রাচীন গ্রীক ট্রাজেডিগুলিতে যে গম্ভীর বাগাড়ম্বরপূর্ণ বক্তৃতার বাহুল্য এবং নাটকীয় ক্রিয়ার অশ্রাচুয়া দেখা

যায় তাহাব জগৎ ও যে তখনকার রঙ্গমঞ্চ ও অভিনেতাদের উক্তপ্রকার সাজসজ্জা অনেকটা দায়ী তাহাতে সন্দেহ নাই।

আমাদের যাত্রার নাটকের বিশেষত্বও বহুলপরিমাণে আমাদের যাত্রাব আসরের বৈশিষ্ট্য হইতে সম্ভূত। যাত্রার আসরে একই সমতল ভূমিতে দর্শক ও অভিনেতার অবস্থান করে এবং দর্শকেরা

রঙ্গভূমির সকল দিকেই বসিয়া বা দাঁড়াইয়া থাকে। রঙ্গভূমিতে সকলেরই প্রবেশাধিকার থাকে, স্তম্ভবাং বহু দর্শককে স্থান দিবার জন্য তাহাকে যথাসম্ভব বিস্তৃত করা হয়। ফলে দর্শকবৃন্দের শেষ সারিগুলি অভিনয়-স্থান হইতে অনেকটা দূরে থাকে এবং গভিনেতারা স্বাভাবিকভাবে কথোপকথন করিলে তাহা ঐ সকল দর্শক শুনিতেন পায় না। কিন্তু উচ্চৈঃস্ববে-গীত গান বহুদূর পর্যন্ত শোনা যায়। এইজন্য এই সকল আসবে কথোপকথন অপেক্ষা গানই প্রাধান্য লাভ করে। বস্তুতঃ আসবের চারিদিকে এই সকল গান ভাল করিয়া শোনাইবার জন্যই যাত্রায় জুড়িগান ও বালকদের সমবেত-সঙ্গীত প্রবর্তিত হয়। জুড়িরা ও বালকেরা আসবের বিভিন্ন দিকে মুখ ফিরাইয়া এবং দর্শকগণের অভিমুখে অগ্রসর হইয়া গান কব্যাতে গান শুনিবার পক্ষে আর কাহারও অসুবিধা হইত না। বক্তৃতাগুলিও যথাসম্ভব উচ্চৈঃস্ববে এবং ঘুরিয়া ফিরিয়া করা হইত। এই জন্য বক্তৃতার ভাষা যথাসম্ভব গুরুগম্ভীর করা হইত এবং তাহার দৈর্ঘ্যও কিছু বাড়াইয়া দেওয়া হইত। কিন্তু বলিয়াছি, যাত্রার প্রথম অবস্থায় বক্তৃতাংশ খুবই কম ছিল, নাটকীয় বিষয়াদিও বাহুল্য ছিল না। নাটকগুলি তখন সম্পূর্ণরূপে গীত ও রস প্রধান ছিল—বিশেষতঃ কৃষ্ণযাত্রায় কেবল এইরূপ নাটকই অভিনীত হইতে দেখা যাইত। বলা বাহুল্য, নূতন ধরনের নাট্যশালাব প্রবর্তনের পর যাত্রার নাটকের এই সকল বৈশিষ্ট্যের কতকাংশ স্বভাবতঃই লুপ্ত বা পরিবর্তিত হইয়াছিল এবং এইরূপে যাত্রার নাটক থিয়েটারী নাটকে রূপান্তরিত হইয়াছিল।

আমাদের নাট্যজগতে এই নূতন যুগের আবির্ভাবের কারণ সম্যক উপলব্ধি করিতে হইলে তৎকালের সামাজিক ও রাজনৈতিক ইতিহাসের প্রতি দৃষ্টিপাত করা আবশ্যিক। প্রত্যেক যুগ-পরিবর্তনের মূলে থাকে একটা বিপ্লব এবং সাধারণতঃ বাতির হইতে সহস্রা একটা প্রবল শক্তি—একটা ব্যক্তি আসিয়া এই বিপ্লব ঘটায়। এই শক্তি

কখন কোন দিক হইতে আসে তাহা বলা যায়না। বাস্তবিক সমস্ত ব্যাপারটা দৈব-ঘটনা ছাড়া আর কিছু নয়। রবীন্দ্রনাথ ঠিকই বলিয়াছেন, “সৃষ্টির গতি চলে আকস্মিকের ধাক্কায়, দমকে দমকে, যুগের পব যুগ এগিয়ে যায় বাঁপতালের লয়ে।” আমরা জানি, জীবের বিবর্তনও এইরূপ ভাবে হওয়া থাকে। যদি জীবেরা কেবল

বিবর্তন আকস্মিক
বিপ্লবের ফল

কালের প্রভাবে ক্রমোন্নতির পথে অগ্রসর হইত তাহা হইলে এক জাতীয় সকল জীব একই সময়ে উচ্চতর জীবে পরিণত হইত,—কোন

বনমানুষ আর বনমানুষ থাকিত না, সকলেই এতদিনে মানুষ হইয়া যাইত। কিন্তু তাহা হয় নাই। বিবর্তনবাদারা বলেন, লক্ষ লক্ষ বৎসব পূর্বে কেবল কয়েকটি ভাগ্যবান বনমানুষের মস্তিষ্কে সহসা এক অপূর্ণ শক্তিদ্বারা প্রবেশ করিয়া তাহাব মধ্যে ঘোর আলোড়ন উপস্থিত করিয়াছিল এবং তাহারই ফলে সেই সকল মস্তিষ্ক বৃহত্তর ও জটিলতর মানব-মস্তিষ্কে পরিণত হইয়াছিল। এইরূপে বনমানুষের যুগের পর মানুষের যুগ আরম্ভ হইয়াছিল। আধুনিক বৈজ্ঞানিকগণের অনেকের মতে এই বিবর্তনকারী শক্তি বিশ্বরশ্মি (Cosmic rays) ভিন্ন আর কিছুই নহে। এই অমিতশক্তিশালী রশ্মিসমূহ পৃথিবীর বাহিরের নানা অজানা স্থান হইতে অবিরত ধরাতলে বর্ষিত হইতেছে এবং জগৎকে ক্রমোন্নতি না ধবংসের দিকে ঠেলিয়া দিতেছে! অসাধারণ প্রতিভা-শালী মনীষাদের যুগান্তকারী ভাব ও চিন্তাধারা এক হিসাবে এই বিশ্ব-রশ্মিবৎ ন্যায় শক্তিশালী, কারণ সেই সকল মহাবলশালী ভাব ও চিন্তা সমাজমধ্যে নানা বিপ্লব সংঘটন করিয়া কৃষ্টি ও সভ্যতার বিবর্তনে সহায়তা করে। কিন্তু এরূপ মনোবিগণেরও আবির্ভাব হয় কতকটা আকস্মিকভাবে। দেশবিশেষে দৈবক্রমে শুভযোগ উপস্থিত হইলে

সমাজ ও সাহিত্যক্ষেত্রের
বিপ্লবও দৈব ঘটনাব উপর
নিভব করে

এমন কতকগুলি ঘটনা ঘটে যাহার ফলে দেশবাসীদের বহুকালের নিদ্রা ভাঙিয়া যায়, তাহাদের প্রাণে নূতন ভাবধারা ছুটিতে থাকে,

তাহারা নূতন জীবন লাভের জন্য ব্যগ্র হয়। সেই সময়ে উক্ত

মহাপুরুষেরা যেন ভগবৎপ্রেরিত হইয়া আবির্ভূত হন এবং নবযুগের পথপ্রদর্শকরূপে সমাজকে উচ্চতর স্তরে লইয়া যান। বলা বাহুল্য, সমাজের অগ্ৰাণ্য অঙ্গের গ্যায় জাতীয় রঙ্গালয়ও এই উন্নতির অংশভাগী

এলিজাবেথের যুগে বাঙ্গালী
অভ্যুদয়ের সহিত ইংল্যান্ডের
নাট্যজগতে নবযুগেব উদ্ভব

হয়। ইংল্যান্ডের রাণী এলিজাবেথের যুগকে
ইহার দৃষ্টান্তস্বরূপ গ্রহণ করা যাইতে পারে।

সে সময়ে সেখানে নানা অশুকূল ঘটনা সংঘটনের ফলে দেশাত্মবোধেব প্রবল বশ্যায় সমগ্র দেশ প্রাবিত হইয়াছিল, ধর্মাদি বিষয়ে লোকেরা স্বাধীন চিন্তা করিতে আরম্ভ করিয়াছিল এবং ইংল্যান্ডের নৌশক্তির অপরাধেব প্রগিষ্ঠিত হইয়া তাহার জগদ্ব্যাপী সাম্রাজ্যেব ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছিল। দেশেব এই নবলব্ধ শক্তি এবং নূতন চিন্তা ও ভাবের ধারা রঙ্গালয়েও প্রাতর্ফলিত হইয়াছিল এবং সেক্সপিয়ার-প্রমুখ নাট্যকারগণের অভ্যুদয়ের পথ পরিকৃত করিয়া দিয়াছিল। এইরূপে ইংল্যান্ডের নাট্যজগতে এক নূতন যুগ আরম্ভ হইয়াছিল।

আমাদের রঙ্গালয়ের বর্তমান যুগ আবস্ত হইবাব পূর্বেও এক যুগান্তকারী রাষ্ট্রবিপ্লব আমাদের সমাজে ও চিন্তে যোর আন্দোলন স্থপ্তি করিয়া নানাদিকে সংস্কারের পথ উন্মুক্ত করিয়া দিয়াছিল। আমাদের নাট্যশালায় ও নাটকের সংস্কার তাহারই অন্ততম ফল। প্রধানতঃ দুইটি ঘটনা আমাদের নাট্যজগতে এই যুগান্তের উপস্থিত

দুইটি ঘটনা আমাদের
নাট্যজগতে নবযুগ প্রবর্তন
করিয়াছিল

করিয়াছিল—(১) কলিকাতায় ব্রিটিশ ভারতের
রাজধানী স্থাপন; (২) কলিকাতায় হিন্দুকলেজ
প্রতিষ্ঠা। জগতের নাট্যসাহিত্যেব ইতিহাস

আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, এথেন্স, লণ্ডন,

প্যারিস, মাদ্রিদ প্রভৃতি যে সকল নগরকে স্ব স্ব দেশের জাতীয় জীবনের কেন্দ্রস্বরূপ বলা যাইতে পাবে সেগুলি ঐ সকল দেশের জাতীয় নাট্যসাহিত্যের উৎকর্ষসাধনে যথেষ্ট সহায়তা করিয়াছে। কিন্তু বলিয়াছি, আমাদের দেশের সেকালের রাজধানীগুলি ঠিক একরূপ ধরণের নগর ছিল না, সেগুলি ছিল রাজার আবাসস্থান মাত্র—সেখানে রাজ-কবিরা সপার্বিয়দ্ রাজার মনোরঞ্জনের জন্য কাব্য-নাটকাদি লিখিতেন

বটে, কিন্তু সেই সকল অভিজাত-কবি অপেক্ষা পল্লিকবিরাই পল্লীস্ব জনসাধারণের অধিকতর সমাদরের পাত্র ছিলেন। পল্লিকবিরা কোন নাটকের অভিনয় দেখিবার জন্য কখন নিজ পল্লী ছাড়িয়া রাজধানাতে যাইত না। তবে যে সকল স্থানে ধর্মোৎসবাদি উপলক্ষ্যে মেলা বসিত সেই সকল স্থান মেলাব কয়েকদিন দেশবিদেশ হইতে সমাগত উৎসবানবত জনগণের দ্বারা মুখবিত থাকিত; এবং এই সকল উৎসবে অনেক নূতন পালাগান ও যানাগান প্রচাবের যে বিশেষ সুবিধা হইত তাহাতে সন্দেহ নাই। তীর্থস্থানগুলিতে অবশ্য চিরদিনই দেশের সবত্র হইতে যথেষ্ট লোকসমাগম হইত এবং এখনও হইয়া থাকে, কিন্তু এই সকল পুণ্যাগৌ জনগ দ্বারা যে কৃষ্টির বিশেষ উৎকর্ষ সাধিত হইত না বা হয় না তাহা বলা বাহুল্য। সাহা উড়ক, আমাদের দেশের জাতীয় জীবন ও কৃষ্টির কেন্দ্রের এই অভাব অবশেষে কলিকাতা নগরের প্রতিষ্ঠা দ্বারা পূর্ণ হইয়াছিল।

তিনটি কারণে কলিকাতা এই মর্যাদা লাভ করিতে সমর্থ হয়।

প্রথমঃ, কলিকাতার উপকণ্ঠে অগ্ন্যত্ম পাঠস্থান কালীঘাট থাকিতে এখানে

প্রথম ঘটনা—কলিকাতা
নগরের উদ্ভাব

বলকান হইতে ভারতের বিভিন্ন প্রদেশাগত

অসংখ্য তীর্থযাত্রাব সমাবেশ হইত। তাহাব পর

জি স্ট হাণ্ডিয়া কোম্পানী তাহাদের এ অঞ্চলের

প্রধান বাণিজ্যাগার রূপে যখন এই স্থানটিকে নির্বাচিত করিলেন, তখন

হইতে ক্রমশঃ হইয়া এদেশের অন্তর্বাণিজ্য ও বহির্বাণিজ্য উভয় প্রকার

বাণিজ্যেরই অগ্ন্যত্ম শ্রেষ্ঠ-কেন্দ্র হইয়া দাঁড়াইল। অবশেষে ১৭৭৪

খ্রীষ্টাব্দে যখন হংবেজদেব এই নগরে ব্রিটিশ-ভারতের রাজধানী স্থাপন

করিলেন, তখন হইয়া স্বতঃই আমাদের জাতীয় জীবন ও কৃষ্টির

কেন্দ্ররূপে পবিত্র হইল, কাবণ হংবেজদেব বাঙ্গালী বা অর্থনৈতিক

ব্যবস্থা সেকালের মত পরস্পর হইতে বিচ্ছিন্ন পল্লিসমাজের অনুকূল

নহে। সেকালের পঞ্চায়েৎ ও জমিদারের কাছারির স্থান এখন শহরের

দেওয়ানি ও ফৌজদারি আদালত গ্রহণ করিয়াছে। তদ্বিন্ম শহরের

উপকণ্ঠে কলকারখানা প্রতিষ্ঠাও পল্লিসমাজের লোপসাধনে যথেষ্ট

সহায়তা কবিয়াছে। ফলে শিক্ষিত অভিজাত সম্প্রদায় এবং ধনী ব্যক্তিগণ—যাঁহারা আমাদের সমাজের নাযক তাঁহারা—প্রায় সকলেই এখন শহবাসী হইয়াছেন এবং শহর হইতেই তাঁহারা বিভিন্ন পল্লি-সমাজকে নিয়ন্ত্রিত করিয়া থাকেন। সুতরাং শহরের ফ্যাশান মফস্সলে প্রচারিত হইতে এখন আর অধিক বিলম্ব হয়না। অবশ্য এই সকল শহরের মধ্যে কলিকাতাই সর্বশ্রেষ্ঠ এবং আমাদের সর্বপ্রধান জাতীয় চিন্তা ও কর্মধারার প্রধান উৎস। এইরূপে কলিকাতানগরী ইউরোপের এথেন্স, লণ্ডন, প্যারিস, মাদ্রিদ প্রভৃতির ন্যায়ই আমাদের এখানে নাট্যসাহিত্য ও নাট্যালয়ের ধারা পরিবর্তনে সমর্থ হয়।

এই নতুন ধারা প্রবর্তনে বিশেষ সহায়তা কবিয়াছিল—হিন্দুকলেজ। সকলেই জানেন, ১৮১৭ খ্রীষ্টাব্দে কলিকাতায় হিন্দুবালাকগণকে ইংবেজী

দ্বিতীয় ঘটনা—হিন্দুকলেজের প্রতিষ্ঠা

ভাষায় উচ্চশিক্ষাদানের জন্য এই কলেজটি প্রতিষ্ঠিত হয়। আবার, ঐ বৎসরেই ইংরেজেরা

ভারতবর্ষে তাঁহাদের শেষ প্রতিদ্বন্দ্বী মারাঠাদের

সহিত শেষ যুদ্ধে প্রবৃত্ত হন এবং এইরূপে মারাঠা-শক্তির বিলোপসাধন কবিয়া ভারতসাম্রাজ্যের পূর্ণ অধিকারী হন। ঠিক একই সময়ে এই উভয় ঘটনা ঘটাতে নোখ হইল যেন হিন্দুস্তানের সহিত হিন্দুব কৃষ্টির উপরেও ব্রিটিশ-আধিপত্য বিস্তার হওয়াই নিধাতাব ইচ্ছা। সহ্য কথা বলিতে কি, হিন্দুকলেজের প্রথম অবস্থায় ছাত্রেরা ইংবেজী বিজ্ঞা ও সভ্যতার ঔজ্জ্বল্যে মুগ্ধ হইয়া যেরূপ ঘোবান্ধী সত্বে তাহা আয়ত্ত

পাশ্চাত্য কৃষ্টির সহিত
সংগ্রামে দেশীয় কৃষ্টির
জয়লাভ

কবিতে অগ্রসর হইয়াছিল তাহাতে উপবিউক্ত আশঙ্কা বাড়িয়া গিয়াছিল বৈ কমে নাই। কিন্তু সুখের বিষয়, বাঙালীর চিরন্তন স্বাধীন মনোভাব

এক্ষেত্রেও পরিশেষে জয়ী হইয়াছিল। বাস্তবিক, এ বিষয়ে আমাদের পরিপাকশক্তি অসীম—পাশ্চাত্য বিজ্ঞা ও কৃষ্টির তীব্রবস আকর্ষণ পান করিয়াও আমরা আমাদের জাতীয়তা হারাই নাই। প্রথমে কয়েকজন যুবক মোহগ্রস্ত হইয়াছিল বটে, কিন্তু তাহার ফল স্থায়ী হয় নাই। বস্তুতঃ পাশ্চাত্য কৃষ্টির নিকট আত্মসমর্পণ করা দূরে থাকুক, তাহাকে

আমাদের কৃষ্টির অনুগত কবিরা লইয়া তাহাব সাহায্যে আমরা আমাদের জাতীয়তার ভিত্তি দৃঢ় করিয়া লইয়াছি। আমরা দেখিতে পাইব যে, বর্তমান যুগে নাটক ও নাট্যালয়ের সংস্কার ব্যাপাবেও আমরা আমাদের এই বৈশিষ্ট্য বক্ষা করিতে সমর্থ হইয়াছি।

বাংলা নাটক অভিনয়ের জন্য বিলাতী ধরণের নাট্যশালা প্রথমে প্রতিষ্ঠিত হয় ১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দের ১৭শে নভেম্বর—বলিকাতায় ভারতের

রাজধানী স্থাপিত হইবার মাত্র একুশ বৎসর

পরে।
১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দের
১৭শে নভেম্বর

কিন্তু ইহা কোন বাঙালীর কল্পনাপ্রসূত ছিলনা। ইহা প্রতিষ্ঠাতা জিহান হেবাসিম

লেবেডেফ্ (Lebedeff) নামে এক রাশিয়ান।

তিনি এই নব প্রযুক্তিটিকে জনপ্রিয় করবার জন্য তাহাজেনের কেটি কক্ষ নাট। তিনি তাহাব নাটকের স্টাফের অন্তর্গত অভিনেত্রীদের দ্বারা অভিনয় করাইয়াছিলেন এবং নাটকটি Drame নামক এক ইংরেজী নাটকের অনুবাদ হইল ও তিনি দেশীয় দর্শকগণের মনোবল্লম্বার্থ সেই সময়ে প্রচলিত কবিতাটিকে জনপ্রিয় গান গাহিবার ব্যবস্থা করিয়াছিলেন। এতদ্বারা এতদানবদনকালে দেশীয় ও ইউরোপীয় উভয় প্রকারের বাস্তবদর্শক ব্যবস্থা হইয়াছিল। এই সকল চিন্তাকর্মক আয়োজনের ফলে নাট্যালয়টি দর্শকে পূর্ণ হইয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু ইহা কোন স্থায়ী ফল প্রসব কর নাই। প্রথম অভিনয়ের চাবিমাংস পরে আর কেদিন মান অভিনয় করিয়া নাট্যালয়টি বন্ধ হইয়া যায় এ তাহাব পর আর কেহ ইহা অনুবর্তন করেন নাই। বস্তুতঃ জনসাধারণের উপর এ অভিনয় কোন প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই। প্রথম দিনের অভিনয়ে পিণ্ডের টিকিটের মূল্য নির্ধারিত হইয়াছিল আট টাকা, গ্যালাবির চাবি টাকা; এবং দ্বিতীয় দিনে টিকিটের মূল্য এক মোহর করা হইয়াছিল। বলা বাহুল্য, সেকালে টাকার মূল্য এখন হইতে বহুগুণ অধিক ছিল।

V

১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দের

সুতরাং ধনাঢ্যশ্রেণী ভিন্ন অন্য কোন শ্রেণীর লোক এ অভিনয় দর্শন করে নাই। ইহা চলিষ বৎসর পর ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দে নবীনচন্দ্র বসু

মহাশয় তাঁহার নিজ বাটীতে বিজ্ঞানসুন্দরের যে চমকপ্রদ অভিনয় করাইয়াছিলেন তাহার নূতনত্বের মধ্যে ছিল কেবল অতিরিক্ত বায়-বাহুল্য। সুতরাং এ সকল অভিনয় যে আমাদের নাট্যজগতে নবযুগ আনয়নে বিশেষ সহায়তা করে নাই, তাহা স্বচ্ছন্দে বলা যাইতে পারে।

নবীন বাবুও লেবেডেফ্ সাহেবের মত ভাড়া করা অভিনেতা-অভিনেত্রী লইয়া অভিনয়কার্য্য নিষ্পন্ন করিয়াছিলেন। কিন্তু

ইতিমধ্যে হিন্দুকলেজ প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল এবং

হিন্দুকলেজ ও অস্থায়ী
কলেজের ছাত্রদের অভিনয়

তাহাকে অনুসরণ করিয়া তদনুরূপ আরও দুই
চারিটি উচ্চশ্রেণীর ইংরেজী বিদ্যালয় স্থাপিত

হইয়াছিল। এই সকল বিদ্যালয়ে ইংরেজী নাটক—বিশেষতঃ সেক্সপিয়ারের নাটক—বিশেষ যত্ন সহকারে পঠিত হইত এবং তাহাব ফলে ছাত্রেরা এই সকল নাটকের বিশেষ অনুরাগী হইয়া পড়িয়াছিল। বিদ্যালয়ের কতৃপক্ষেরা এ বিষয়ে তাহাদিগকে যথেষ্ট উৎসাহ দিতেন এবং পারিতোষিক-বিতরণাদির সভায় তাহাদের দ্বারা পঠিত-নাটকগুলি হইতে অংশবিশেষ আবৃত্তি করাইতেন। ফলে এই সকল নাটক পূর্ণভাবে অভিনয়-করিবার জন্য তাহারা আগ্রহান্বিত হইয়া পড়ে এবং সেই সঙ্গে কয়েকজন কলাবিদ্যানুরাগী উচ্চশিক্ষিত সম্ভ্রান্ত ব্যক্তির মনে পাশ্চাত্য ধরণের একটি নাট্যশালা স্থাপনের অভिलाষ জাগিয়া উঠে। এই অভिलाষ কিয়ৎপরিমাণে পূর্ণ করিয়াছিলেন, প্রসন্নকুমার

প্রসন্নকুমার ঠাকুরের
'হিন্দু থিয়েটার'

ঠাকুর মহাশয়। তিনি ১৮৩১ খ্রীষ্টাব্দে তাঁহার
বাগানবাড়ীতে “হিন্দু থিয়েটার” নামে একটি
ক্ষুদ্র নাট্যশালা স্থাপন করেন। এই থিয়েটারে

কেবল ইংরেজী নাটক অভিনীত হইয়াছিল, কিন্তু প্রথম নাটকখানি ছিল উইলসন সাহেব কতৃক অনূদিত ভবভূতির ‘উত্তররামচরিত’। ইহার পর ১৮৪৫ খ্রীষ্টাব্দে ইংরেজদের “সাঁ-সুসি” (Sans Souci) থিয়েটারে কতিপয় শিক্ষিত বাঙালী ‘ওথেলো’ নাটকের অভিনয় করিয়াছিলেন। এতদ্বিন্ন স্কুল-কলেজের প্রাপ্তগে বা অথ কোন স্থানে মঞ্চ বাঁধিয়া শিক্ষিত যুবকের দল মাঝে মাঝে ইংরেজী নাটকের অভিনয় করিতেন।

এই সকল অভিনয় নবযুগের সূত্রপাত করিয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে নবযুগ আরম্ভ হইয়াছিল ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে। ঐ বৎসর

রামনারায়ণের কুলীন
কুলসর্বস্ব নাটক

জামুয়ারী মাসে এপ্রিল মাসের মধ্যে পাশ্চাত্য-ধরণে নির্মিত তিনটি রঙ্গমঞ্চে যথাক্রমে তিনটি বাংলা নাটক অভিনীত হয়। প্রথম নাটক ছিল

১) নন্দকুমার বাঘ কৃত ‘অভিজ্ঞানশকুন্তল’ নাটকের বাংলা অনুবাদ, দ্বিতীয় নাটক রামনারায়ণ তর্কবত্তের ‘কুলীন কুলসর্বস্ব’ নাটক এবং তৃতীয় নাটক তর্কবত্ত মহাশয়ের কৃত ‘বৈদ্যসংহার’ নাটকের বাংলা অনুবাদ। প্রথম নাটকটি আশুতোষ দেবের বাটীতে, দ্বিতীয় নাটকটি রামজয় বসাকের বাটীতে এবং তৃতীয় নাটকটি কালীপ্রসন্ন সিংহের বাটীতে অভিনীত হয়। কেহ কেহ বলেন, “কুলীন কুলসর্বস্ব” নাটকটি ১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে “ওবিএন্টাল থিয়েটারে” প্রথম অভিনীত হইয়াছিল। এই থিয়েটারটি “ওবিএন্টাল সেমিনারী” নামক বিদ্যালয়ে ১৮৫৩ কিংবা ১৮৫৪ সনে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল। কিন্তু সেখানে কেবল উৎরেজী নাটকই অভিনীত হইত। অবশেষে মহাবাজ যতীন্দ্রমোহনের পবামর্শানুসারে “কুলীন কুলসর্বস্ব” নাটককুর্খানি মঞ্চস্থ করিবার জন্য একটা চেষ্টা হয়, কিন্তু তাহা সফল হইবার পূর্বেই বঙ্গালয়টি গতাস্থ হয়। ইহাব পূর্বে ‘আত্মতত্ত্ব-কৌমুদী’ (‘প্রবোধচন্দ্রোদয়’ নাটকের অনুবাদ), ‘হাস্তার্ণব’, ‘কৌতুক

সর্বস্ব’, ‘শকুন্তলা’, ‘রত্নাবলী’ প্রভৃতি সংস্কৃত নাটক বা প্রহসনের অনুবাদ এবং যোগেন্দ্র গুপ্তের ‘কীর্তিবিলাস’, তাবাচরণ শিকদারের ‘ভদ্রার্জুন’, ‘মার্চ্যান্ট অব্ ভিনিস’ অবস্থানে হরচন্দ্র ঘোষের ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ প্রভৃতি কতিপয় নাটক বচিত হয় বটে, কিন্তু উহাদের অভিনয়ের কোন সংবাদ পাওয়া যায় নাই। অতএব উপবিউক্ত তিনখানি নাটককে নবযুগের প্রথম অভিনীত নাটক বলিয়া ধরা যাইতে পারে। ইহাদের মধ্যে ‘কুলীন কুলসর্বস্ব’ নাটকের বিশেষত্ব এই যে, ইহা নবযুগের প্রথম সামাজিক নাটক। নাটকের সাহায্যে সমাজ-সংস্কারের বাঞ্ছা যে তখন প্রবল হইয়া উঠি যাছিল, এ নাটকটির বারংবার অভিনয় তাহারই অগতম প্রমাণ।

এই সকল নাট্যাভিনয়ের পর ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে পাইকপাড়ার রাজা প্রতাপচন্দ্র সিংহ এবং রাজা ঈশ্বরচন্দ্র সিংহ কর্তৃক তাঁহাদের বেলগাছিয়ার বাগানবাড়ীতে বিখ্যাত “বেলগাছিয়া বেলগাছিয়া নাট্যশালা” প্রতিষ্ঠিত হয়। মহারাজ স্বর

(তখন বাবু) যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর প্রমুখ কলিকাতার বহু ধনী, শিক্ষিত ও সম্ভ্রান্ত ব্যক্তি ইহাতে যোগদান করেন, এমন কি রাজা ঈশ্বরচন্দ্র ও যতীন্দ্রমোহন অভিনয়েও অংশ গ্রহণ করেন। রাজাবা এই নাট্যশালার জন্য সাজসজ্জা দৃশ্যপটাদি সংগ্রহ করিতে অজস্র অর্থব্যয় করিয়াছিলেন। ফলে, দৃশ্যপটের মনোহারিত্ব এবং রাজা, রাণী, সেনাপতি প্রভৃতি উচ্চশ্রেণীর ভূমিকা যাঁহারা গ্রহণ করিতেন তাঁহাদের বহুমূল্য পরিচ্ছদ ও অলঙ্কারাদির সৌন্দর্য্য দর্শকগণকে একেবারে বিস্ময়াভিভূত করিয়া দিত। বঙ্গের লাট সাহেব হইতে আরম্ভ করিয়া বড় বড় সাহেব এবং কলিকাতার যাবতীয় সম্ভ্রান্ত ব্যক্তি নিমন্ত্রিত হইয়া দর্শকরূপে প্রেক্ষাগৃহের শোভাবর্ধন করিতেন। গীতবাছ এবং অভিনয়ও হইত অনবচ্ছিন্ন। ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দের ৩১শে জুলাই তারিখে তৎকর্ত্ত মহাশয়ের ‘রত্নাবলী’ লইয়া এই নাট্যশালার দ্বার উদঘাটিত হয়। ইংরেজদর্শকগণের সুবিধার জন্য রাজারা মাইকেল মধুসূদন দত্তের দ্বারা নাটকখানিব ইংরেজী অনুবাদ করাইয়া লন। এই ঘটনাটি বাংলা

বাংলা কাব্য ও নাট্য জগতে
মধুসূদন দত্তের আবির্ভাব

সাহিত্যের ইতিহাসে একটি বিশেষ স্মরণীয় ঘটনা, কারণ ইহারই ফলে মধুসূদন বাংলা নাটক ও কাব্য লিখিতে প্রবৃত্ত হন এবং ‘রত্নাবলী’র

পর তাঁহার প্রথম নাটক ‘শর্মিষ্ঠা’ বেলগাছিয়া থিয়েটারে অভিনীত হয়। দুঃখের বিষয়, ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দে রাজা ঈশ্বরচন্দ্র পরলোকগমন করেন এবং এই নাট্যশালাটিও সেই সঙ্গে উঠিয়া যায়। কিন্তু এই নাট্যশালার কর্তৃপক্ষেরা মধুসূদনকে বাংলা সাহিত্যের দিকে আকৃষ্ট করিয়া বঙ্গীয় নাট্যালয়ের যে মহত্বপূর্ণ সাধন করিয়াছিলেন, তাহার স্মৃতি কখনও লোপ পাইবে না। ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক পৌরাণিক নাটক হইলেও মধুসূদন সংস্কৃত নাটকের রীতি ত্যাগ করিয়া তাহা আধুনিক

নাট্যশালায় উপযোগী করিয়াই লিখিয়াছিলেন। তদ্বিত্ত তিনি নবযুগের প্রথম ঐতিহাসিক নাটক ('কৃষ্ণকুমারী') এবং প্রহসন ('একেই কি বলে সভ্যতা' ও 'বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রৌ') রচনা করেন এবং অমিত্রাক্ষর চন্দ্র প্রবর্তন করিয়া শক্তিশালী নাটকীয় চন্দ্রের পথ প্রদর্শন করেন।

বেলগাছিয়া নাট্যশালা স্থাপনের সমকালে বা তাহার পরে নানা স্থানে আরও অনেকগুলি বঙ্গালয় প্রতিষ্ঠিত হয়, এমন কি তাহাদের সংখ্যা

অবাঞ্ছিত ভাবে বৃদ্ধি পাইতে থাকে। এই সকল

বহু অস্থায়ী থিয়েটারের
আবির্ভাব

রঙ্গালয়কে লক্ষ্য করিয়া মহারাজ যতীন্দ্রমোহন

মাকুর মাইকেল মধুসূদনকে লিখিয়াছিলেন, "এক্ষণে এদেশে নাট্যশালা বাড়ে ছাতাব মত গজাটয়া উঠিতেছে, কিন্তু দুঃখের বিষয় এগুলি অধিক দিন স্থায়ী হয়না। তথাপি ইহাকে স্বলক্ষণ বলিতে হইবে, কারণ ইহার দ্বারা বুঝা যায় যে নাট্যবিষয়ে আমাদের অনুরাগ দিন দিন বৃদ্ধি পাইতেছে।" কিন্তু নাট্যালয়ের এই সংখ্যাবৃদ্ধি নাট্যানুরাগের প্রাবল্যবশতঃ সকল সময় হইত কিনা তাহাতে বিলক্ষণ সন্দেহ আছে। ১৮৭৪ খ্রীষ্টাব্দে 'মধ্যস্থ' নামক পত্রে একজন লেখক এই সকল থিয়েটারের অধিকাংশের যে স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়া দেখাইয়াছিলেন তাহা বিশেষ আশাপ্রদ ছিল না। তিনি লিখিয়াছিলেন যে এই সময়ে "কোন ধনী নিজ ব্যয়ে বা কতিপয় বন্ধুবান্ধব চান্দা সংগ্রহে আত্মায় সাধারণের পবিত্রার্থ, কেহবা তামাসাচ্ছলে, কেহবা শুদ্ধ আমোদের আশায়, কেহবা স্বার্থমূলক অভিপ্রায়ে অর্থাৎ সম্মান লাভার্থ, কেহবা প্রতিতিংসাব বশে, কেহবা সখের প্রাণের ব্যাকুলতায়, কেহ কেহ বা কেবলই ইয়ার্কি ও মজার অনুরোধে এবং কেহ কেহ বা অন্তরে প্রতি বিদ্বেষবুদ্ধিতে স্বল্পকালের নিমিত্ত রক্তভূমি নিষ্কাগ দ্বারা অভিনয় করিতেন।" সখের বিষয়, এ তীব্র মন্তব্য সকল নাট্যালয়ের পক্ষে প্রযোজ্য ছিল না। আমরা জানি, এসময়ে অনেক নাট্যালয়ের পরিচালকবর্গ প্রকৃতই নাট্যানুরাগী ছিলেন এবং নাট্যাভিনয়ের সাহায্যে দেশের রুচির ও নীতির সংস্কারসাধনের জন্য বিশেষ আগ্রহান্বিত ছিলেন। এই সকল নাট্যালয়ের মধ্যে "পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গ নাট্যালয়,"

“শোভাবাজার প্রাইভেট থিয়েট্রিকাল সোসাইটি,” “জোড়াসাঁকো নাট্যশালা,” ও “বহুবাজার বঙ্গ নাট্যালয়” বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

“পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গ নাট্যালয়” ১৮৬৫ খ্রীষ্টাব্দে যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর কর্তৃক তাঁহার নিজবাটিতে প্রতিষ্ঠিত হয়।

পাথুরিয়াঘাটা, শোভাবাজার
ও জোড়াসাঁকোর নাট্যশালা

দ্বিতীয় নাট্যশালাটিও সেই বৎসর শোভাবাজার রাজবাটিতে সংস্থাপিত হয়। “জোড়াসাঁকো

নাট্যশালা”ও এই সময়ে জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীতে প্রধানতঃ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুরের উद्यোগে স্থাপিত হয়।

“বহুবাজার বঙ্গ নাট্যালয়”টি প্রথমে গোবিন্দচন্দ্র সরকারের বাটিতে অবস্থিত ছিল। সেইখানে ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দে

বহুবাজার বঙ্গ নাট্যালয়—
মনোমোহন বঙ্গ

মনোমোহন বঙ্গের ‘রামাভিষেক’ নাটক লইয়া ইহার দ্বার উদ্বাটিত হয়। এই নাট্যশালা

চতুর্দশ স্থাপিত হইবার পূর্বে ১৮৫৯ খ্রীষ্টাব্দে সিঁত্রিয়াপটিতে “মেট্রোপলিটান থিয়েটার” নাম দিয়া ভূতপূর্ব ‘হিন্দু মেট্রোপলিটান’ কলেজের বাটিতে মহাত্মা কেশবচন্দ্র সেন ও তাঁহার দলস্থ যুবকগণ উমেশচন্দ্র মিত্র রচিত ‘বিধবা বিবাহ’ নাটকেব যে অভিনয় করেন তাহা কলিকাতার হিন্দুসমাজে বেশ একটু উত্তেজনাৎ সৃষ্টি করিয়াছিল।

পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গ নাট্যালয়ে ‘বিজ্ঞানসুন্দর’, ‘মালতীমাধব’ ও ‘রুক্মিণী-হরণ’ নাটক এবং ‘যেমন কস্ম তেমন ফল’, ‘উভয় সঙ্কট’, ‘চক্ষুদান’

ও ‘বুঝ্লে কিনা’ নামক চারিটি প্রহসন অভিনীত হয়। এই নাট্যালয় স্থাপনের চারি বৎসর পূর্বে এই বাটিতে ‘মালবিকাগ্নিমিত্রে’ বঙা অভিনয়

হয়। ওদিকে শোভাবাজারের থিয়েটারের দল মাইকেলের ‘একেই কি বলে সভ্যতা?’ ও ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক অভিনয় করেন। জোড়াসাঁকো নাট্যালয়ের পরিচালকবর্গ রামনারায়ণ তর্করত্নের দ্বারা ‘নবনাটক’ নামে একখানি বহুবিবাহবিষয়ক নাটক লিখাইয়া অভিনয় করেন। বহুবাজার বঙ্গ নাট্যালয়ে মনোমোহন বাবুর ‘রামাভিষেক’, ‘সতী নাটক’ ও ‘হরিশচন্দ্র’ নাটক অভিনীত হয়। এই

সকল নাটক বাতীত এই সময়ে কলিকাতার বিভিন্ন স্থানে এবং মফস্বলে
 যে সকল নাটকের অভিনয় হয়, তন্মধ্যে
 অত্যাশ্চর্য নাটক মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’ ও ‘বুড়ো শালিকের
 ঘাড়ে রৌ’ এবং দীনবন্ধু মিত্রের ‘নবীন তপস্বিনী’, ‘সধবার একাদশী’,
 ‘লীলাবতা’, ‘জামাইবারিক’ ও ‘বিয়েপাগলা বুড়ো’ প্রভৃতি বিশেষ
 উল্লেখযোগ্য। এতদ্ভিন্ন ‘শকুন্তলা’, ‘মহাশেতা’, ‘উষানিরুদ্ধ’, ‘জানকো-
 বিলাপ’, ‘নলদময়ন্তী’, ‘শ্রীবৎসচিন্তা’ প্রভৃতি অনেকগুলি পৌরাণিক বা
 অর্ধ-পৌরাণিক নাটক অভিনীত হয়। নবযুগের যে সকল নাটক
 কলিকাতার বাহিরে রচিত ও অভিনীত হইয়াছিল তাহাদের মধ্যে
 বোধ হয় বরিশালে অভিনীত ডাক্তার দুর্গাদাস কর প্রণীত “স্বর্ণ-শৃঙ্খল”
 নাটকই প্রথম। ১৮৬৩ খ্রীষ্টাব্দে এই নাটক ঢাকায় মুদ্রিত হয় এবং
 তাহার আট বৎসর পূর্বে বরিশালে ইহা রচিত হয়।

উল্লিখিত শিক্ষিত ও অভিজাত সম্প্রদায় কর্তৃক স্থাপিত রঙ্গালয়-
 গুলিতে যে অভিনয় হইত তাহা সববিষয়ে তৎকালীন যাত্রাদলের
 অভিনয় অপেক্ষা বহুগুণে শ্রেষ্ঠ ছিল সন্দেহ
 নাট, কারণ এই সময়ে যাত্রাগুলি কতিপয়
 অশিক্ষিত অভিনে- ও অর্ধশিক্ষিত অধিকারীর
 হস্তে পড়িয়া চূর্ণশার ৮৪ম সামান্য উপনীত
 হইয়াছিল। ঐ অধিকারীদের এরূপ অপবন হইলনা যে ভাল ভাল
 শিক্ষিত অভিনেতা নিযুক্ত করেন বা গ্রহাদিগকে উপযুক্ত সাজসজ্জায়
 ভূষিত করেন। এ অবস্থায় এত সকল দলের নিকট সূচু ও সূচুচি-
 সঙ্গত অভিনয়ের প্রত্যাশা করা একরূপ অসম্ভব ছিল। সুতরাং
 ইংরেজদের ঐশ্বর্য্যশালী থিয়েটারের নিকট দরিদ্র যাত্রার আসর সুরম্য
 হর্ম্যের পার্শ্বে জাঁপ পর্ণকুটিরের ন্যায় বোধ হইত। সেই জন্মই ইংরেজী
 শিক্ষিত ভদ্রলোকগণ থিয়েটারী অভিনয়ের দিকে এত অধিক আকৃষ্ট
 হইয়াছিলেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, বাহাডুস্বরের মোহে পড়িয়া তাঁহার
 যাত্রার প্রধান বৈশিষ্ট্য বিস্মৃত হইয়াছিলেন। গণশিক্ষার বাহন ও
 ভগবৎপ্রেমের পরিবেশকরূপে যাত্রা ছিল আমাদের একটি শ্রেষ্ঠ

সেকালের সখের থিয়েটার-
 গুলি ব সখিত জনসাধাবণের
 সম্পর্ক ছিলনা

জাতীয়-প্রতিষ্ঠান এবং সেই জন্ম যাত্রার আসরে জনসাধারণের অবাধ প্রবেশাধিকার ছিল। কিন্তু অভিজাতসম্প্রদায় কর্তৃক প্রতিষ্ঠিত নবযুগের রঙ্গালয়সমূহে নিম্নশ্রেণীর জনসাধারণ দূরে থাকুক মধ্যবিত্ত শ্রেণীর ভদ্রলোকগণ পর্য্যন্ত সহজে প্রবেশলাভ করিতে পারিতেন না। সেগুলিতে কেবল পরিচালকবর্গের আত্মীয়স্বজন বন্ধুবান্ধব ব্যতীত সম্ভ্রান্তব্যক্তিগণ ও সাহেবসুবাবা নিমন্ত্রিত হইতেন এবং সাহেবদের প্রশংসা লাভের জন্ম তাঁহারা এত ব্যগ্র ছিলেন যে, যে সকল সাহেব অনুগ্রহ করিয়া তাঁহাদের থিয়েটার দেখিতে আসিতেন তাঁহাদের বোধ-সৌকর্যার্থ বহুব্যয় করিয়া অভিনীত নাটকের ইংবেজী অনুবাদ করাইতেও তাঁহারা কুণ্ঠিত হইতেন না। সুতরাং এই সকল রঙ্গালয়কে আর যাহা হউক বিনা আপত্তিতে জাতীয়-নাট্যশালা নামে অভিহিত করা যাইত না।

অতএব এই সকল রঙ্গালয় যে আমাদের চিবপ্রিয় যাত্রার লোপ-সাধন করিতে পারে নাই তাহা আশ্চর্য্যের বিষয় নয়। কিন্তু ইহাদেব দৃষ্টান্তে যে যাত্রার অনেক উন্নতি সাধিত হইয়াছিল তাহাও অস্বীকার করা যায় না। এই সময়ে অনেক শিক্ষিত নাট্যকলানুরাগী ভদ্রলোক বহুব্যয়সাপেক্ষ ‘থিয়েটারী’ রঙ্গমঞ্চ স্থাপনে অক্ষমতা বশতঃ যাত্রার দল গঠন করিয়া আপনাদের সখ মিটাইতে চেষ্টা করিতেন। এই সকল শিক্ষিত ব্যক্তির হস্তে পড়িয়া যাত্রার নাটক ও পরিচ্ছদাদির যে যথেষ্ট সংস্কার সাধিত হইয়াছিল তাহা বলা বাহুল্য। তাঁহারা যাত্রায় যতদূর সম্ভব থিয়েটারী অভিনয়-প্রণালী ও পরিচ্ছদাদি প্রবর্তিত করিয়াছিলেন, এমন কি, থিয়েটারের জন্ম লিখিত নাটক পর্য্যন্ত তাঁহারা অভিনয়ের জন্ম নির্বাচিত করিতে দ্বিধা বোধ করেন নাই। এইরূপে রামনারায়ণের ‘রত্নাবলী’ এবং মাইকেলের ‘শর্শ্বিনী’ ও ‘পদ্মাবতী’ যাত্রায় অভিনীত হয়। এই সকল নাটক যাত্রার উপযোগী করিয়া লইবার জন্ম কেবল গানের সংখ্যা বাড়ান ভিন্ন সেগুলির আর কিছু বিশেষ পরিবর্তন করা হইয়াছিল বলিয়া বোধ হয় না। গিরিশচন্দ্র ঘোষ এইরূপ এক যাত্রার দলেই

৩৭ তাহার নটজীবন আরম্ভ করিয়াছিলেন। সে দল মাইকেলের শশ্মিষ্ঠা-

নাটক অভিনয়ার্থ নিৰ্বাচিত করিয়াছিলেন এবং
গিরিশচন্দ্রের নটজীবনের
সূত্রপাত তাহার জন্ম অতিরিক্ত গান রচনা করাইয়া
লইতে তাঁহারা তখনকার নামকরা গীতরচক

প্রিয়মাধব বসু মল্লিকের শরণাপন্ন হন, কিন্তু বহু তাগাদা সত্ত্বেও যখন
তাঁহার নিকট গান পাওয়া গেলনা তখন গিরিশচন্দ্র স্বয়ং এই নাটকের
গান রচনা করিয়া ইহাকে যাত্রাব উপযোগী করিয়া লন। এই সূত্রে
গীতরচয়িতারূপে গিরিশচন্দ্রের অতুল প্রতিভা সাধারণের নিকট প্রথম
প্রকাশিত হয়।

কিন্তু বেলগাছিয়া নাট্যশালা ও অন্যান্য কয়েকটি থিয়েটারের
অভিনয়ের—বিশেষতঃ তাহাদের সাজসজ্জা দৃশ্যপটাদি ঐশ্বর্য্যে—খ্যাতি

ক্রমশঃ বিস্তার লাভ করিতেছিল এবং তাহার ফলে
সাধারণ-নাট্যশালা প্রতিষ্ঠার
প্রথম চেষ্টা সাধারণের মনে ‘থিয়েটার’ দেখিবার একটা প্রবল
বাসনা জাগিয়া উঠিয়াছিল। কিন্তু পূর্বেই

বলিয়াছি, এই সকল থিয়েটারের দ্বারা তাহাদের সে বাসনা পূর্ণ হইবার
বিশেষ সম্ভাবনা ছিল না। সেই জন্ম ১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে আহিরৌটোলার
রাধামাধব হালদার ও যোগীন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় ‘ক্যাল্‌কট্টা পাবলিক
থিয়েটার’ নামে এক সাধারণ নাট্যশালা প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করেন, কিন্তু
দুঃখের বিষয় সে চেষ্টা সফল হয় নাই। অথচ এইরূপ নাট্যশালায়
প্রয়োজনীয়তা ক্রমশই প্রবলভাবে অনুভূত হইতেছিল, কারণ যদিও
তখন বহু সখের নাট্যশালা ‘ব্যাঙ্কের ছাতার মত গজাইয়া’ উঠিতেছিল,
কতকগুলি উচ্ছৃঙ্খল অভিনেতার দৌরাত্ম্যে সে গুলির অধিকাংশেরই
অবস্থা শোচনীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। সৌখীন অভিনেতাদের
উপর জোর চলিত না, সুতরাং নাট্যাধ্যক্ষগণকে বাধ্য হইয়া তাহাদের
সকল অত্যাচার সহ্য করিতে হইত। কিন্তু বলা বাহুল্য, সাধারণ
নাট্যশালায় কোন বৈতনভোগী অভিনেতার এরূপ উচ্ছৃঙ্খলতা অধিক
দিন চলে না।

যাহা হউক, অবশেষে বাগবাজারের এক মধ্যবিত্ত নাট্যসম্প্রদায়

কর্তৃক এক স্থায়ী সাধারণ-নাট্যশালা স্থাপিত হইয়া আমাদের এই অভাব পূর্ণ হইয়াছিল। এই সম্প্রদায়টি গিরিশচন্দ্র বাগবাজারের নাট্যসম্প্রদায় ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, বাধামাধব কব প্রভৃতি বাগবাজারের কয়েকজন যুবকের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত হয় এবং অর্দ্ধেন্দুশেখর মুস্তফী ও অমূল্যনাথ বসু পবে ইহাতে যোগদান করেন। এই দলের প্রথমে নাম ছিল ‘বাগবাজার গ্রামেচাঁব থিয়েটার’, পবে ইহার নাম হয় ‘শ্যামবাজার নাট্যসমাজ’। ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দে দীনবন্ধু

দীনবন্ধু মিত্রের কতিপয়
নাটকের অভিনয়

মিত্রের ‘সখাবাব একাদশী’ লইয়া ইহাৰা অভিনয় আরম্ভ করেন। এট নাটকটি সাতবার অভিনয় করিবার পর ইহাৰা দীনবন্ধু বাবুর

‘লীলাবতী’ নাটকের মহলা দিতে আরম্ভ করেন কিন্তু নানা কারণে অভিনয় করিতে বিলম্ব হইতে থাকে। এমন সময়ে ইহাৰা সংবাদ পাইলেন যে, চুঁচুড়ায় বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ও অক্ষয়চন্দ্র সরকার প্রমুখ কতিপয় কৃতবিদ্য ব্যক্তি গঠন হইয়া

চুঁচুড়ায় ‘লীলাবতী’
নাটকের অভিনয়

‘লীলাবতী’ নাটক অভিনয়ের উদ্যোগ করিতেছেন।

তখন তাঁহারা অবিকৃত উদ্যোগী হইয়া চুঁচুড়ায় অভিনয় প্রায় দেড়মাস পবেই ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে মে মাসে নাটকটি অভিনয় করেন এবং এতদূর সাফল্য লাভ করেন যে, পরবর্তী অভিনয় দেখিবার জন্য “দলে দলে লোক টিকিটের জন্য উমেদার” হয়। ‘লীলাবতী’ অভিনয়ের পর তাঁহারা দীনবন্ধুবাবুর ‘নোলদর্পণ’ নাটকের

‘নোলদর্পণ’ নাটক

মহলা আরম্ভ করেন, কিন্তু তাঁহাদের ‘লীলাবতী’ নাটকের অভিনয় দেখিবার জন্য লোকেবা যেকপ

বিষয় আগ্রহ প্রকাশ করিয়াছিল, তাহাতে তাঁহারা একটি সাধারণ নাট্যশালা স্থাপনের প্রয়োজনীয়তা বিশেষ ভাবে উপলব্ধি করেন। কিন্তু তাঁহারা ছিলেন সহায়সম্পত্তিহীন যুবকের দল; এমন কি পরিচ্ছাদর ব্যয় কমানিবার জন্য তাঁহারা কেবল দীনবন্ধুবাবুর সামাজিক নাটকগুলিই অভিনয়ার্থ নির্বাচিত করিয়াছিলেন। এমন অবস্থায় একটি স্থায়ী সাধারণ-নাট্যশালা নির্মাণ করা তাহাদের পক্ষে নিতান্তই

অসম্ভব ছিল। তাঁহাদের নিজস্ব কোন নাট্যশালা ছিলনা—পরের বাড়ীতে ফেঁজ খাটাইয়া তাঁহারা অভিনয় করিতেন।

তথাপি তাঁহারা তাঁহাদের সংকল্প ত্যাগ করিলেন না। নানা আলোচনার পর অবশেষে তাঁহারা স্থির করিলেন, একটি স্বতন্ত্র বাটী বা বাটীর প্রাঙ্গণ ভাড়া লইয়া সেখানে তাঁহারা একটি স্থায়ী

সাধারণের অস্থ স্থায়ী
নাট্যশালা স্থাপনের
প্রয়োজনীয়তা

রঙ্গমঞ্চ স্থাপন করিবেন এবং টিকিট বিক্রয় করিয়া অভিনয় দেখাইবেন। এই টিকিট-বিক্রয়ের প্রস্তুতি ছিল অবশ্য নূতন কথা।

আমাদের দেশে যাত্রার আসর মাত্রেই পূর্ণমাত্রায় সাধারণ রঙ্গালয় ছিল, কিন্তু কতৃপক্ষেরা কখন টিকিট বিক্রয় করাও কথা স্বপ্নেও ভাবেন নাই। আর সখের থিয়েটারের কর্তারা তাঁহাদের রঙ্গালয়ে যে সকল দর্শকগণকে প্রবেশাধিকার দিতেন, তাহাদিগের নিকট হইতে অবশ্য কোনরূপ মূল্য গ্রহণ করিতেন না। বস্তুতঃ আমাদের দেশে পূর্বে কোন সামাজিক ব্যাপারে বা সমাজ-হিতকর প্রতিষ্ঠানে ব্যবসাদারী বুদ্ধি প্রবেশ করে নাই। একসময়ে বিজ্ঞাবিক্রয়, চিকিৎসাবিক্রয়াদি পর্য্যন্ত দৃশ্যীয় বলিয়া বিবেচিত হইত। তখন শিক্ষক চিকিৎসক প্রভৃতির ভরণপোষণাদির ব্যবস্থা সমাজই করিতেন। এখন অবশ্য সে সকল ব্যবস্থা নাই। এখন ব্যবসায় হিসাবে না চালাইলে কোন প্রতিষ্ঠানকে বাঁচাইয়া রাখা দুষ্কর হয়। এই কারণেই এখানে পেশাদারী নাট্যশালা স্থাপন করা আবশ্যক হইয়াছিল। স্থায়ী নাট্যশালা স্থাপন ব্যতীত নাটক বা নাট্যাভিনয়ের উন্নতি হইতে পারেনা ইহা উপলব্ধি করিয়া, ঊনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় পাদে অনেক ধনী, শিক্ষিত ও নাট্যানুরাগী ব্যক্তি কখন একক, কখন সংঘবদ্ধভাবে, স্থায়ী নাট্যশালা নির্মাণের চেষ্টা করিয়াছিলেন বটে, কিন্তু কাহারও চেষ্টা ফলবতী হয় নাই। সখ মিটিয়া যাওয়ার দরুণই হউক বা অবস্থান্তরপ্রাপ্তি বশতঃই হউক বা অথ্য যে কোন কারণেই হউক, প্রতিষ্ঠাতাদের যত্নের শৈথিল্য ঘটিলেই এই সকল সখের নাট্যশালা অন্তর্হিত হইত। তন্মিন্ন এ সকল নাট্যশালার সহিত সাধারণের কোন

সম্পর্ক ছিল না তাহা পূর্বে বলিয়াছি। বাস্তবিক এরূপ ব্যক্তিগত চেষ্টায় একটি স্থায়ী জাতীয়-নাট্যশালা স্থাপিত হওয়া সম্ভব নহে। একাজ করিতে পারেন এক সরকার বাহাদুর অথবা মিউনিসিপালিটি, কারণ তাঁহারা ই এখন আমাদের প্রাচীন সমাজের স্থান অধিকার করিয়াছেন। অতএব জাতীয়-শিক্ষালয় হিসাবে সাধারণ নাট্যশালা স্থাপন করা যে তাঁহাদের উচিত তাহাতে সন্দেহ নাই; কিন্তু তাঁহাদের একতর ব্যাবস্থিক শীঘ্র জাগ্রিত হইবে এরূপ আশা করা দুরাশা বলিয়া বোধ হয়। সুতরাং এখন বহু দোষত্রুটি সত্ত্বেও ব্যবসাদারী থিয়েটারের উপর নির্ভর করা ভিন্ন আমাদের উপায় নাই এবং বাগবাজারের নাট্যসম্প্রদায় যে এরূপ থিয়েটার স্থাপনে অগ্রণী হইয়াছিলেন,

প্রথম স্থায়ী সাধারণ-
নাট্যশালা স্থাপন

সেজন্য তাঁহাদের নাম আমাদের নাট্যালয়ের
ইতিহাসে চিরোজ্জ্বল হইয়া থাকিবে। তাঁহারা

তাঁহাদের সংকল্প আত শীঘ্রই কার্যে পরিণত কাব্যছিলেন। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে নবেম্বর মাসে তাঁহারা চিৎপুর রোডে মধুসূদন সাহাণের বাড়ির প্রাঙ্গণ ভাড়া লইয়া সেই খানেই তাঁহাদের ‘নাট্যদপন’ নাটকের মহলা শেষ করেন এবং ৭তম ডিসেম্বর তারিখে সেখানে তাঁহাদের নব বঙ্গালয়ের দ্বার উদ্ঘাটন করেন। ইহার বঙ্গমঞ্চের নির্মাতা ছিলেন ধর্মদাস সূর। এইরূপে আমাদের নাট্যালয়ের ইতিহাসের এক নূতন অধ্যায় আরম্ভ হয়। ইহার কয়েকমাস পূর্বে (১৮৭২ সনের ৩০শে মার্চ তারিখে) ঢাকায় মনোমোহন বসুর ‘রামাভিষেক’ নাটকের যে অভিনয় হয় তাহার ব্যয় নির্বাহার্থ টিকিট বিক্রয় করা হইয়াছিল বটে, কিন্তু সে অশুষ্ঠানের কর্মকর্তৃগণ কোন স্থায়ী সাধারণ-নাট্যশালা প্রতিষ্ঠা করিবার অভিপ্রায়ে তাহা করেন নাই। কেবল ঐ ভাবে চাঁদা তুলিয়া উক্ত অভিনয়টি সম্পন্ন করাই ছিল তাঁহাদের উদ্দেশ্য।

উল্লিখিত যুগান্তরকারী নব নাট্যশালাটির নাম দেওয়া হয় “নাট্যশালা থিয়েটার”। কিন্তু এই নামকরণ লইয়া দলের ‘নাট্যশালা থিয়েটার’ মধ্যে একটু গোলযোগের সৃষ্টি হয়। গিরিশচন্দ্র সমস্ত জাতির নাম লইয়া এইরূপ একটি দরিদ্র নাট্যালয় স্থাপনের

পক্ষপাতা ছিলেন না—তিনি বলিলেন, একরূপ নাম দিলে ভিন্ন জাতির চক্ষে বাঙালীজাতি হীন বলিয়া প্রতীয়মান হইবে। দলের অগ্র ব্যক্তির যখন তাঁহার কথা শুনিলেন না, তখন তিনি দলের সহিত সম্বন্ধ ত্যাগ করিলেন এবং নীলদর্পণ নাটকে ভূমিকা গ্রহণ করিলেন না। কিন্তু ইহার আড়াই মাস পরে যখন ‘শ্যামাশ্রম’ থিয়েটার মধুসূদনের ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক অভিনয় করেন, তখন তিনি বিশেষভাবে অনুরক্ত হইয়া তাহাতে যোগদান করেন। উক্ত ঐতিহাসিক নাটকটি অভিনয় করিবার পূর্বে এই থিয়েটার দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’ ব্যতীত, তাঁহার ‘জামাইবারিক’, ‘সম্ভার একাদশী’, ‘নবীন তপস্বিনী’, ‘লীলাবতী’ ও ‘বিয়েপাগলা বুড়ো’ এবং শিশিরকুমার ঘোষের ‘নয়শো রূপেয়া’ অভিনয় করেন। ইহার একটি প্রধান কারণ এই যে, এ সকল নাটক অভিনয় করিতে তাঁহাদের ব্যয়বহুল পরিচ্ছদের প্রয়োজন হয় নাই। বলিয়াছি, মূল্যবান পরিচ্ছদ ক্রয় করিবার ক্ষমতা তখন তাঁহাদের ছিলনা।

থিয়েটারটির “শ্যামাশ্রম” নাম দিয়াছিলেন,—নবগোপাল মিত্র মহাশয়। নবগোপাল বাবুর সহিত আলাপের মোভাগ্য যাঁহার হইয়াছে,

তিনিই জানেন জাতীয়ভাবে তিনি কিরূপ

বিভাব ছিলেন। তাঁহার কাগজের নাম ছিল

“শ্যামাশ্রম পেপার” এবং প্রায় সকল

ব্যাপারেই তাঁহার মুখে একমাত্র বুলি ছিল,

‘শ্যামাশ্রম’। এই জগৎ লোকে তাঁহার নাম দিয়াছিল, ‘শ্যামাশ্রম নবগোপাল বাবু’। ঊনবিংশ শতাব্দীর সপ্তম দশকের শেষভাগে দেশে জাতীয়ভাবোদ্দীপক যে আন্দোলন উপস্থিত হয় তাহার প্রধান নেতা ছিলেন তিনি। বাঙালী যুবক ও বালকদের দেহে ও প্রাণে বল সঞ্চার করিবার জন্ত তিনিই প্রথম “শ্যামাশ্রম স্কুল” নাম দিয়া একটি রীতিমত ব্যায়াম-শিক্ষাগার স্থাপন করেন, এমন কি “শ্যামাশ্রম সার্কাস” নাম দিয়া একটি বাঙালী সার্কাসও খোলেন। প্রধানতঃ তাঁহার উদ্ভোগেই সেকালের “শ্যামাশ্রম সোসাইটি” বা জাতীয় সভা প্রতিষ্ঠিত হয় এবং জাতীয়তাব উদ্দীপনার্থ বাৎসরিক “হিন্দুমেলা”

জাতীয়ভাবোদ্দীপক
আন্দোলনের অগ্রতম নেতা
নবগোপাল মিত্র

অনুষ্ঠিত হয়। এই জাতীয়সভা ও হিন্দুমেলাকে কংগ্রেসের অগ্রদূত বলিলে অগ্রায় হয় না। এই মেলাটি প্রথম অনুষ্ঠিত হয় ১৮৬৭ খ্রীষ্টাব্দে, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ইহার কার্য্য আবস্ত হয় ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দে। এই সভা ও মেলাব সহিত দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, রাজনারায়ণ বসু, মনোমোহন বসু প্রমুখ শিক্ষিতদলের বহু নেতা সংশ্লিষ্ট ছিলেন এবং দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের “মলিন মুখ-চন্দ্রিমা, ভাবত তোমাবি”, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের “মিলে সবে ভাবত সম্ভান”, মনোমোহন বসুর “দিনেব দিন সবে দীন হয়ে পবাধীন” প্রভৃতি সেকালের বিখ্যাত দেশাত্মবোধক গানগুলি এই মেলাতেই গাহিবার জন্য প্রথম রচিত হয়। ১৮৭৭ খ্রীষ্টাব্দেব মেলায় বালক ববান্দ্রনাথ সে বৎসরে রাণী ভিক্টোরিয়ার “ভারতেশ্বরী” উপাধি গ্রহণ উপলক্ষ্যে অনুষ্ঠিত ‘দিল্লাব দবাব’ সম্বন্ধে তাঁহার স্বরচিত একটি কবিতা আবৃত্তি করেন। তাহার শেষ চরণ এই—

“ব্রিটিশ বিজয় কবিষা ঘোষণা, যে গায় গাক্ আমবা গাবনা,
 আমবা গাবনা হবষ গান,
 এস গো আমরা যে ক-জন আছি, আমবা ধবিব আব এক তান।”

১৮৭৪ খ্রীষ্টাব্দে মনোমোহন বসু “দিনেব দিন” গানটি তাঁহার ‘তবিশ্চন্দ্র’ নাটকে জুড়িয়া দেন এবং ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে জ্যোতিবিন্দ্রনাথ ঠাকুর ‘ব্রিটিশ’ স্থানে ‘মোগল’ বসাইয়া তাঁহার ‘স্বপ্নময়া’ নাটকেব নাযক শুভসিংহের স্বগতোক্তিকপে ববান্দ্রনাথের কবিতাটি প্রকাশ করেন।

রঙ্গালয়ের দ্বারা এই জাতীয়ভাব প্রচাবে কতটা সাহায্য হইতে পারে তাহা নবগোপাল বাবু বেশ জানিতেন। সেইজন্ম তিনি থিয়েটারকে কেবল ‘গ্যাশানাল’ নাম দিয়াই ক্ষান্ত হন নাই, পরন্তু যাহাতে জাতীয়ভাবোদ্রোপক নাটকাদি রচিত হইয়া তথায় অভিনীত হয় তাহার জন্যও তিনি বিশেষ চেষ্টা করিয়াছিলেন। তাঁহার ‘জাতীয় সভা’র কয়েকটি অধিবেশন ‘গ্যাশানাল থিয়েটার’-গৃহেই হইয়াছিল।

জাতীয়ভাবোদ্রোপক
 নাটকাবলী

প্রধানতঃ তাঁহার দ্বারাই অনুরুদ্ধ হইয়া গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটার ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে “ভারতমাতা” নামক রূপক-নাট্যের একটি দৃশ্য তাঁহাদের নাট্যমঞ্চে প্রদর্শন করেন এবং পরদিন হিন্দুমেলার সপ্তম অধিবেশন উপলক্ষ্যে মেলান্থলে ‘ভারত রাজলক্ষ্মী’ নাটক অভিনয় করেন।

ইহার পর ১৮৭৪ খ্রীষ্টাব্দে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ জ্যোতিবিন্দনাথ ঠাকুরের ও ঠাকুরের প্রথম স্বদেশপ্রেমাত্মক ঐতিহাসিক নাটক ‘পুরুবিক্রম’ বেঙ্গল থিয়েটারে এবং

১৮৭৬ খ্রীষ্টাব্দে তাঁহার দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাটক ‘সরোজিনী বা চিতোর আক্রমণ’ গ্রেট গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটারে অভিনীত হয়। এই ধরণের আরও যে সকল নাটক এই সময়ে লিখিত হইয়াছিল, তন্মধ্যে মহেন্দ্র বসুর ‘পদ্মিনী’ ও প্রমথ মিত্রের ‘জয়পাল’ বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বস্তুতঃ সে সময়ে দেশভক্তির এক প্রবল বহা আসিয়া আমাদের নাট্যজগৎকে প্লাবিত করিয়াছিল। এমন কি, এই সময়ে অভিনীত উপেন্দ্রনাথ দাসের ‘শরৎ-সরোজিনী’ ও ‘সুরেন্দ্র-বিনোদনা’ নাটক পারিবারিকনাটক হইলেও উহাদের কলেবর জাতীয়তাবাদীপক দৃশ্যে, বক্তৃতায় ও গানে পূর্ণ দেখিতে পাওয়া যায়! ইহাব পর ১৮৭৯ খ্রীষ্টাব্দে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘রাণা-প্রতাপ’ বিষয়ক ‘অশ্রমতী’ নাটক লিখিত ও অভিনীত হয় এবং তাহার তিন বৎসর পরে তিনি শুভসিংহের (বা শোভাসিংহের) বিদ্রোহ অবলম্বন করিয়া তাঁহার ‘স্বপ্নময়ী’ নাটক রচনা করেন। ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দে বঙ্গদেশে এই বিদ্রোহ সংঘটিত হইয়াছিল।

ইহাই হইল আমাদের বর্তমান যুগেব নাট্যাশালাব ইতিহাসেব প্রথম পর্ব। এক্ষণে দেখা যাউক এই যুগপরিবর্তনের ফলে আমাদের পুরাতন নাটকের ধারার কিরূপ পরিবর্তন সাধিত হইয়াছিল।

পঞ্চম অধ্যায়

বর্তমান যুগের আদিপর্ব

অনেকে বলেন, এদেশে পাশ্চাত্য-ধরনের নাট্যশালা স্থাপনৈব সহিত আমাদের নাট্যসাহিত্যের ধারাও সম্পূর্ণরূপে বদলাইয়া গিয়াছে—

নবগগেব প্রকৃত স্বরূপ

নাট্যশালায় ন্যায় আমাদের নাটকও একেবারে বিলাতীভাবাপন্ন হইয়া গিয়াছে, তাহার সহিত আমাদের পুরাতন দেশীনাটকের কোন সম্পর্ক নাই। কিন্তু একটু আলোচনা করিলেই আমরা দেখিতে পাই, এ মতের ভিত্তি বিশেষ দৃঢ় নয়। অস্তুতঃ যে সময় থিয়েটারী নাটক প্রথম প্রবর্তিত হয় সে সময়ের সমালোচকেরা যে তাহার সহিত যাত্রার নাটকের বিশেষ প্রভেদ দেখিতে পান নাই, তাহা তখনকার সংবাদপত্রগুলি পাঠ করিলেই বুঝা যায়। বলিয়াছি, ১৮৩১ খ্রীষ্টাব্দে প্রসন্নকুমার ঠাকুর কর্তৃক প্রতিষ্ঠিত ‘হিন্দু থিয়েটার’ই ছিল বাঙালার প্রথম ‘থিয়েটার’। কিন্তু ইহাতে কেবল ইংরেজী নাটকই অভিনীত হইত। এই থিয়েটারের প্রথম নাটক ইংরেজীতে অনূদিত ‘উত্তররামচরিত’ নাটক সম্বন্ধে সেকালের সংবাদপত্র ‘সমাচার চন্দ্রিকা’য় যে সমালোচনা বাহির হইয়াছিল তাহাতে দেখা যায় যে, লেখক যাত্রার অভিনয়ের সহিত এই অভিনয়ের তুলনা করিয়া নূতন রঙ্গালয়ের কেবল সাজসজ্জা, এবং অভিনেতাদের বেশভূষা শিক্ষাদীক্ষা ও রুচিরই প্রশংসা করিয়াছেন। নাটকের বিলাতী পরিচ্ছদ সত্ত্বেও তিনি তাহাতে কোন নূতনত্ব দেখিতে পান নাই। নাটকটিকে তিনি ‘রামলীলা নাটক’ এবং তাহার অভিনয়কে ‘রামযাত্রা’ নামে অভিহিত করাই সঙ্গত মনে করিয়াছেন। আমি তাঁহার মন্তব্যের কিয়দংশ এখানে উদ্ধৃত করিতেছি।—

“এদেশে পূর্বকালে বাজারা নানা প্রকার যাত্রা দর্শন করিতেন তৎপ্রমাণ নাটকগ্রন্থ সকল বর্তমান আছে। এক্ষণে কেবল কালায়দমন

ৰামযাবা চণ্ডীযাত্ৰা যাহা ৰাঢ়দেশীয় ক্ষুদ্ৰলোকেৰ সন্ধানেরা কৰিযা থাকে তাহাতেই দেখা যায়। এফালে ভদ্ৰলোকেৰ সন্ধানেরা ঐ ব্যবসায় আৰম্ভ কৰিলেন ইহা অবশ্যই উদ্ভৱৰূপে হইতে পাবিবেক। অধিকন্তু স্ত্ৰেৰ বিষয়, ইহাৰা ধনীলোকেৰ সন্ধান ইহাদিগকে প্ৰতিপদে পেলা দিতে হইবেক না। কালিদাসেৰ ছোঁড়াগুলা সৰ্বদাই টাকা পয়সা চাহে, তাহাৰা পয়সা বা সিকি আধুলি না পাইলে দৰ্শকদিগেৰ নিকট আসিয়া অনেক বকম বজ্জভজ কৰে, সমুখ হইতে যায় না, স্ত্ৰব্যাং তাহাতে মনে সন্তোষ জন্মক বা না হটক কিঞ্চিৎ দিতেই হয়। এ বকম যাত্ৰায় সে আপদ নাই। ইহাৰা নিজ অৰ্থ ব্যয় কৰিয়া নানা প্ৰকাৰ বেশভূষণ প্ৰস্তুত কৰিয়াছেন এবং একজন ইজ্জবেজ শিক্ষক ৰাখিয়া ঐ বিদ্যাভ্যাস কৰিয়াছেন। আমাৰদিগেৰ দেশীয় অধিকাৰী ও বেশকাৰী বেটাৰা চিৰদিন একবকম বেশ কৰিয়া দেয়। (তাহাৰা) কেবল গৰুকাটা প্ৰেমচাঁদ কতকগুলি বাইআনা বেশেৰ সৃষ্টি কৰিয়াছে মান। ইজ্জবেজাধিকাৰী তাহা হইতে সহস্ৰগুণে শ্ৰেষ্ঠ তাহাতে মনেই কি ও তাঁহাৰা যে যে সং সাজাইয়া দিবেন তাহা অবিকল হইবেক ইহা বিশ্বাসযোগ্য কথা।”

স্পষ্টই দেখা যাইছে যে, সমালোচক মহাশয় এই নাট্যাভিনয়কে কোন অভূতপূৰ্ব পদাৰ্থ বলিয়া মনে কৰেন নাই—তাঁহাৰ মতে একটি

প্ৰাচীন প্ৰথা যাহা “ৰাঢ়-দেশীয় ক্ষুদ্ৰলোকেৰ

নবযুগ পুৰাতন ভিত্তি
উপদেই প্ৰতিষ্ঠিত

সন্ধান”দেব হাতে পড়িয়া দুৰ্দৰ্শা গ্ৰস্ত হইযাছিল,

এই অভিনয়েৰ সন্ধান শিক্ষিত পৰিচালকবৰ্গ

তাহাকেই পৰিমার্জিত কৰিয়া নবজীবন দান কৰিয়াছিলেন মাত্ৰ।

প্ৰভেদ নাট্যবস্তুতে নথ, সাজসজ্জাৰ ও পৰিচালনা। দক্ষিণ ও

অশিক্ষিত অধিকাৰীৰ পৰিবৰ্ত্তে ধনী ও শিক্ষিত অধিকাৰীৰ হস্তে

পৰিচালনাৰ ভাৰ পড়িৰ ফলে নাট্যাভিনয়েৰ যে উন্নতি প্ৰত্যাশা

কৰা যাইত কেবল তাহাই দেখা গিয়াছিল। সমালোচক “ইজ্জবেজ

অধিকাৰী”দেৰ প্ৰশংসা কৰিয়াছেন, কেবল তাঁহাদেৰ “অবিকল সং”

সাজাইবাৰ কৃতিত্বৰ জন্ম। কিন্তু ইহাৰ পৰ ‘সং সাজিবাৰ’ জন্মও

আমাদের অভিনেতাদিগকে কোন “ইঞ্জরেজাধিকারী”র দ্বারস্থ হইতে হয় নাই, তাঁহারা নিজেরাই তাঁহাদের বেশভূষার যথেষ্ট পবিমাণে পারিপাট্য সাধন করিতে পারিয়াছিলেন।

বাস্তবিক নবযুগের রঙ্গালয়-প্রবর্তকেরা রঙ্গমঞ্চ ও দৃশ্যপট ভিন্ন আর কোন বিষয়ে যে বিলাতী আদর্শের অনুকরণ কবেন নাই, তাহা একরূপ নিশ্চিত ভাবেই বলা যাইতে পারে। বিলাতী ধরণের রঙ্গমঞ্চের সহিত সামঞ্জস্য রক্ষার জন্য তাঁহারা নাটকের বাহ্যগঠন-প্রণালী বিষয়ে সেক্সপিয়রাদির রীতি অস্বাভাবিক পবিমাণে অবলম্বন করিয়াছিলেন বটে, কিন্তু নাটকের ভিতরের বস্তু সম্বন্ধে জাতীয়-আদর্শ গ্রহণ করাই তাঁহারা শ্রেয় মনে করিয়াছিলেন। তাঁহারা বেশ জানিতেন, যে নাটকের সহিত জাতির নাড়ী ব সংযোগ নাই, তাহা কখন জনসাধারণের হৃদয় আকর্ষণ করিতে পারেনা। সেই জন্য আমরা তাঁহাদিগকে বিলাতী নাটকের পবিবর্তে শকুন্তলা, বিক্রমোর্ব্বশী, রত্নাবলী, মালবিকাগ্নিমিত্র, মালতামাধব, বেণীসংহার প্রভৃতি সংস্কৃত হইতে অনূদিত নাটক অথবা শর্মিষ্ঠা, কল্লিগাহবণ, বামাভিষেক, সীতাব বনবাস, হরিশ্চন্দ্র, নলদময়ন্তী, শ্রীবৎস-চিন্তা,

নূতন নাটক প্রবর্তন
নাটকেবই নবরূপ

সঙ্গী-নাটক প্রভৃতি পৌরাণিক নাটক কিংবা
কাদম্বরী ও বিছাস্ত্রনদের ন্যায় অর্ধ-পৌরাণিক

নাটক অভিনয় করিতে দেখি। বাংলা নাট্যসাহিত্য সম্বন্ধে ১৮৫৯ খ্রীষ্টাব্দে লং সাহেব (Rev. J. Long) বাংলা সরকারকে যে রিপোর্ট দেন, তাহাতে তিনি লেখেন, “A taste for Dramatic Exhibition has lately revived among educated Hindus, who find that translations of the Ancient Hindu Dramas are more valuable than translations from English plays”. ইহা হইতে স্পষ্ট বুঝিতে পারা যায়, আমাদের বঙ্গালয়-সংস্কারকেরা কোন বিলাতী নাটক আমদানী করিতে চাহেন নাই, প্রাচীন নাটকেরই কালাপযোগী সংস্কার সাধন করিতে চাহিয়াছিলেন। অবশ্য তাঁহারা নবযুগের ভাবধারা দ্বারা যথেষ্ট পরিমাণে প্রভাবিত হইয়াছিলেন।

সে সময়ে সমাজসংস্কার ও রাজনৈতিক স্বাধীনতালাভের জন্তু শিক্ষিত সমাজের মধ্যে যে প্রবল আন্দোলন আরম্ভ হইয়াছিল তাঁহাদের মধ্যে অনেকেই তাহার সহিত সংশ্লিষ্ট ছিলেন এবং আবালবৃদ্ধবনিতার মধ্যে কোন ভাবপ্রবাহ সঞ্চালিত করিতে হইলে রঙ্গালয়ের অপেক্ষা শক্তিশালী সহায় যে আর নাই তাহা তাঁহারা বিলক্ষণ অবগত ছিলেন। সেই জন্তু তাঁহাদের অনুরোধে বা সাহায্যে ঊনবিংশ শতাব্দীর ষষ্ঠ দশকে ‘কুলীন কুলসর্ব্বপ্ন’ ‘বিধবাবিবাহ’ ‘নবনাটক’ প্রভৃতি কয়েকটি সমাজসংস্কারাত্মক নাটক এবং অষ্টম দশকে ‘পুরুবিক্রম’ ‘সরোজিনী’ প্রভৃতি কতিপয় জাতীয়-ভাবোদ্দীপক নাটক রচিত ও অভিনীত হয়, এ কথা গত অধ্যায়ে বলিয়াছি। কিন্তু এগুলি ছিল সাময়িক নাটক মাত্র—যে সকল আন্দোলনের ফলে উহাদের সৃষ্টি সে সকলের বেগ কমিবার সঙ্গে সঙ্গেই উহাদের আদর কমিয়া গিয়াছিল এবং ক্রমশঃ উহারা বিস্মৃতির সাগরে ডুবিয়া গিয়াছে। যাহা হউক, নিচুক বিলাতী নাটক যে এদেশে চলিবেনা তাহা তাঁহারা প্রথমাবধি জানিতেন এবং সেইজন্তু হরচন্দ্র ঘোষের ‘ভানুমতী-চিত্তবিলাস’, মাইকেলের ‘পদ্মাবতী’, হবলাল রায়েব ‘কন্দপাল’ প্রভৃতিব ন্যায় যে সকল নাটক মাঝে মাঝে বিদেশী নাটক বা গল্প অবলম্বনে লিখিত হইত সেগুলিকে দেশী ছাঁচে ফেলিয়া সম্পূর্ণরূপে তাহাদের রূপ বদলাইয়া দেওয়া হইত। এইজন্তুই সেঈপযাবেব Merry Wives of Windsor এর Sir John Falstaff দীনবন্ধুর “বান তপস্বিনী”তে ‘জলধর’রূপ পরিগ্রহ করিয়া পূর্ণমাত্রায় বাঙালী হইয়া গিয়াছেন।

বলিতে কি, হংরেজী নাটক যে পরিমাণে বিদেশ হইতে ঋণ গ্রহণ করিয়া পুষ্ক ও রূপান্তরিত হইয়াছে তাহার তুলনায় আমাদের নাটকের

পাশ্চাত্য নাট্যকাবগণের
তুলনায় আমাদের নাট্যকাব-
গণ বিদেশের নিকট
অধিক তর বগী নহেন

উপর বিদেশী প্রভাব তদপেক্ষা অধিক কায়াকর
হইয়াছে বলিয়া বোধ হয় না। এলিজাবেথান্
যুগের নাট্যকাবগণের প্লটের খোরাক যোগাইতেন
ইতালিয়ান গল্পলেখকগণ। এমন কি ঊনবিংশ

শতাব্দীর মধ্যভাগেও ফরাসী নাট্যকারগণের নাটক বেমালুম আজ্ঞাসং

কারয়া ইংল্যান্ডের রজ্যালয় আপন শ্রীবুদ্ধি সাধন করিত। তখন 'কপিরাইট' আইনের বালাই ছিলনা, আর উক্ত নাটকগুলি ঘটনা-প্রধান হওয়াতে সেগুলি অনুবাদ করাও সহজ ছিল, স্ত্রতরাং অপহরণ-কার্য্য বিনাবাধাতেই চলিয়াছিল। তথাপি ইংরেজী নাটককে ইংল্যান্ডের জাতীয়-নাট্য বলা যায়, কারণ ইহাব মূলভিত্তি ইংরেজী। বাহির হইতে ঋণগ্রহণের ফলে ইংল্যান্ডের নাটক ও রজ্যালয়ের অঙ্গসৌষ্ঠব যথেষ্ট পরিমাণে বৃদ্ধি পাইয়াছে সন্দেহ নাই, কিন্তু অঙ্গটা তাহার আপন। আমাদের দেশের নাটক ও রজ্যালয় সম্বন্ধেও ঠিক এই কথা বলা যাইতে পারে। বস্তুতঃ সাহিত্য ও কলাক্ষেত্রে পবস্পাশ্বে মধ্যে এক্রপ ভাবে লোফালুফি চিবকালই চলিয়া আসিয়াছে এবং ভবিষ্যতেও চলিতে থাকিবে। কিন্তু শাহা দ্বারা জাতিব মৌলিক কৃষ্টি বিনষ্ট হয় না, বরং তাহার পরিপুষ্টি সাধিত হয়।

বাস্তবিক জাতির চিরন্তন ঐতিহ্য বা সংস্কৃতির মধ্যে যে প্রতিষ্ঠানব মূল খুঁজিয়া পাওয়া যায় না তাহা অধিককাল জীবিত থাকিতে পারে না।

জাতীয় সংস্কৃতির উপব-
স্থাপিত না হইলে কোন
প্রতিষ্ঠান বা সাহিত্য স্থায়ী
হয় না

পিতৃপুরুষ হইতে আগত ক্রমবিকাশের বাবা
অবলম্বনহ প্রকৃষ্ট পন্থা, কাবণ অন্য ধাবা অনু-
সরণ করিতে গেলে তাহার নিষ্ফলতা অবশ্যম্ভাব্য।
সেই জগ্ন গীতা 'পরধর্ম' অর্থাৎ স্বায় জন্মগত

সংস্কার ও প্রকৃতি বিরুদ্ধ ধর্মকে 'ভয়াবহ' বলিয়াছেন। ইতিহাস ও বিজ্ঞান উভয়েই এই কথা সমর্থন কবে। এপ্যন্ত কোথাও অতীতকে ত্যাগ করিয়া বর্তমান গড়িয়া উঠে নাই, কখন উঠিতে পাবেন। নাটকের ইতিহাসের দ্বারাও এই সত্য সমর্থিত হয়। দৃষ্টান্ত স্বরূপ পুনরায় এলিজাবেথের সময়ের নাটকগুলির কথা বলা যাইতে পারে। আপাতদৃষ্টিতে বোধ হয় যেন এই সময়ে ইংল্যান্ড হইতে সেকালের পৌরাণিক-বাত্মার যুগ অর্থাৎ 'মিস্টারি ও মিবাক্লেসের যুগ' অন্তর্হিত হইয়াছিল। কিন্তু এলিজাবেথান্ যুগের নাটক সমূহ যে ঐ গত যুগেরই উত্তরাধিকারী তাহার প্রমাণ এসময়ের রচিত নাটকগুলির মধ্যে যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায়। এমন কি, সেক্সপিয়ারও 'মিস্টারি

যুগের প্রভাব অতিক্রম করিতে পাবেন নাই। তাঁহার কোন কোন চরিত্রের মুখে যে সুদীর্ঘ উপদেশমূলক বক্তৃতা শুনিতে পাওয়া যায় তাহা যে ‘মিস্টারি’ জাতীয় নাটক হইতেই উত্তরাধিকাবসূত্রে প্রাপ্ত তাহাতে সন্দেহ নাই। একজন সুদীর্ঘ সমালোচক ঠিকই বলিয়াছেন, “Elizabethan stage was made to serve as a pulpit for a sermon, a platform for a lecture and a singing gallery for a ballad.” বলা বাহুল্য, এ সকল বৈশিষ্ট্য নাট্যকারগণ পূর্বতন যুগ হইতেই লাভ করিয়াছিলেন। আমাদের যাত্রার আসরও ছিল,— একাধারে আচার্য্যের বেদী, বক্তার মঞ্চ ও নাচগানের মজলিস। আব আমাদের বর্তমান রঙ্গমঞ্চ বিদেশী পবিচ্ছদে ভূষিত হইলেও যে তাহাবই সম্ভান তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। বাস্তবিক নাটকের ক্রমোন্নতি

প্রবাহ সর্বত্র অবিচ্ছিন্ন গতিতে চলিয়াছে—

পুৰাতন নাটকের সহিত
নূতন নাটকের সম্পর্ক
অবিচ্ছিন্ন

প্রাচীনতম নাটকের সহিত নবীনতম নাটকের
সংযোগসূত্র কোথাও ছিন্ন হয় নাই। এই জ্ঞানই
উক্ত সমালোচক পাশ্চাত্য নাটক সম্বন্ধে বলিয়া-

ছেন,—“We can trace an unbroken chain from the crudest mythological pantomime of primitive man down to the severest problem play of Ibsen, if we can behold all the links.” আমাদের নাটক সম্বন্ধেও ঠিক এই কথা বলা যাইতে পারে।

✓ এই কারণেই আমাদের বঙ্গালয়ের নবযুগ-প্রবর্তকেরা ইংরেজীতে পূর্ণমাত্রায় কৃতবিদ্য হইয়াও পুরাতনকে ত্যাগ করিতে পারেন নাই। বরং পুৰাতন দেশীচিত্রকেই তাঁহারা সাদরে গ্রহণ করিয়াছিলেন—

নবযুগের নাটক বস্তুতঃ
বিলাতীফ্রেমে আঁটা
দেশী চিত্র

কেবল শিক্ষিতসমাজের রুচি অনুসারে তাহার
সৌন্দর্য্যবৃদ্ধির জ্ঞান তাহাতে নূতন রং লাগাইয়া
বিলাতী ফ্রেমে সেটিকে আঁটিয়া দিয়াছিলেন
এবং সেজ্ঞান যেটুকু কাটছাঁট করিবার প্রয়োজন

হইয়াছিল তাহা তাঁহারা করিয়াছিলেন। এখন দেখা যায়, কলিকাতার

ময়রা এক শ্রেণীর বাবুদের রুচি বুঝিয়া অগাধ আকারের সন্দেশের সহিত ‘চপ্’ অথবা হংসডিম্বেব আকারের সন্দেশও প্রস্তুত করিয়া থাকে, কিন্তু তাহার ফলে সন্দেশ যেমন সন্দেশই থাকে, আকারগত প্রভেদের জন্ম তাহার গুণের কোন ব্যতিক্রম হয় না, সেইরূপ বিলাতী রঙ্গমঞ্চে চড়িয়াও আমাদের দেশী নাটকের অন্তঃপ্রকৃতি পরিবর্তিত হয় না। মুসলমান আমলে উচ্চশ্রেণীর বাঙালাদের বেশভূষার অনেক পরিবর্তন হইয়াছিল, ইংরেজ আমলেও আবও অনেক পরিবর্তন হইয়াছে, কিন্তু আমাদের ভিতরের প্রাণেব কোন ব্যত্যয় হয় না— আমাদের নিজস্ব, আমাদের জাতিগত বৈশিষ্ট্য আমবা কখনও বিসর্জন দিই না এবং আশা করি কখনও দিবনা।

রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিবার জন্ম সংস্কৃত নাটক হইতে অনূদিত নাটকগুলির আকার ও গঠন প্রণালী অধিক পরিবর্তন কবিত্তে হয় না, কারণ ঐসকল সংস্কৃত নাটক সেকালের রঙ্গমঞ্চে অভিনাত হইবার জন্মই লিখিত হইয়াছিল। কিন্তু যাত্রার নাটককে রঙ্গমঞ্চে অভিনয়োপযোগী কবিত্তে হইলে স্বভাবতই জুড়িগান প্রভৃতি তাহার দুই একটি বৈশিষ্ট্য বর্জন কবা আবশ্যক হয় এবং তাহার গীতাংশ যথেষ্ট পরিমাণে কমাইয়া তাহার স্থলে সংলাপাংশ ও ক্রিয়াংশ বৃদ্ধি করিয়া দিতে হয়। পক্ষান্তরে থিয়েটারেব নাটককে যাত্রাব নাটকে পরিণত করিত্তে হইলে তাহাতে গানের সংখ্যা যথেষ্ট পরিমাণে বাড়াইয়া দিতে হয়। কিন্তু উভয় প্রকার নাটকের প্রকৃতিগত প্রভেদ এত অধিক নয় যে, এক প্রকার নাটককে অথ প্রকার নাটকে পরিবর্তন

থিয়েটারী-নাটক ও যাত্রার
নাটকের মধ্যে প্রভেদ
বর্তমান কালে নাই
বলিলে চলে

করা দুঃসাধ্য হয়। আমরা জানি, অনেক যাত্রার নাটক থিয়েটারী নাটকে এবং অনেক থিয়েটারী নাটক যাত্রার নাটকে পরিবর্তিত হইয়া অভিনাত হইয়াছে এবং তাহাতে কোন অসঙ্গতি বা

অসুবিধা অনুভূত হয় নাই। এই সময় যে সকল শিক্ষিত ভদ্রসম্ভান অভিনয়ক্ষেত্রে নামিয়াছিলেন এবং নানা কারণে রঙ্গমঞ্চে নির্মাণ করিত্তে অক্ষম হইয়া যাত্রা করাই শ্রেয় মনে করিয়াছিলেন, তাঁহারা যে

অনেক সময় থিয়েটারের নাটকই অভিনয়ের জন্ম নির্বাচিত করিতেন, তাহা পূর্বে বলিয়াছি। এইরূপে উভয় প্রকার নাটকের মধ্যে ব্যবধান ক্রমশঃ খুব সঙ্কীর্ণ হইয়া পড়িয়াছিল। পূর্বে যাত্রায় কেবল ধর্মমূলক নাটক অভিনীত হইত, কিন্তু এখন হইতে সর্ববিধ নাটকই যাত্রার আসরে স্থান পাঠিতে লাগিল, পূর্বের যাত্রা ছিল ভাব ও রসপ্রধান, কিন্তু এখন অনেকটা দৃশ্য ও ঘটনাপ্রধান হইয়া পড়িল। যাত্রার বৈশিষ্ট্যের এই পরিবর্তনসাধন ভালে হইয়াছে, কি মন্দ হইয়াছে, সে বিচার এখানে করিব না। কিন্তু সেকালের অনেক উচ্চশিক্ষিত ভদ্রলোকেরও যে ইহা ভাল লাগে নাই তাহা তৎকালের প্রধান পত্রিকা ‘বঙ্গদর্শন’ পাঠ করিলে বুঝা যায়। এই নূতনধরণের যাত্রার সমালোচনা করিয়া উক্ত পত্রিকা লিখিয়াছিলেন,—“ইহাতে শামলা আছে, পেণ্টলুন আছে, কোট আছে, তরবারি আছে, সাধুভাবা আছে, বক্তৃতা আছে, চীৎকার আছে, পতন আছে, উত্থান আছে। ইহাতে দেখিবার জিনিষ যথেষ্ট। পূর্বে লোকে যাত্রা শুনিত, এখন লোকে যাত্রা দেখে। তাহাতেই এই নূতন যাত্রাতে বেশভূষার এত জাক! সঙ্গীত ও কাব্যরসের এত অভাব!”

এক বিষয়ে এই সকল প্রগতিশীল যাত্রা থিয়েটার অপেক্ষাও অগ্রসর হইয়াছিল। অভিনয়োপযোগী ভাড়া অমিত্রাক্ষর ছন্দ—যাহা

‘গৈরিশ চন্দ’ নামে প্রসিদ্ধ—তাহা সাধারণ

আমাদের “খাতিক”
মনোগুণি

রঙ্গক্ষেত্রে প্রথম প্রবর্তিত হয় ১৮৮১ সনে।

ঐ বৎসর এই ছন্দ প্রথমে রাজকৃষ্ণ রায়

তঁাহার ‘হরধনুর্ভঙ্গ’ নাটকে, পরে গিরিশচন্দ্র তঁাহার ‘রাবণবধ’ নাটকে ব্যবহার করেন। কিন্তু তাহার নয় বৎসর পূর্বে প্রসিদ্ধ যাত্রাধিকারী ব্রজমোহন রায় তঁাহার “দানববিজয়” নাটকে সাফল্যের সহিত এই ছন্দ প্রবর্তন করেন। ব্রজমোহন পূর্বে পাঁচালীওয়ালা ছিলেন, পরে পাঁচালী ছাড়িয়া যাত্রার দল গঠন করেন। তঁাহার দৃষ্টান্ত হইতে বুঝা যায় যে, পাঁচালী, যাত্রা ও থিয়েটারের মধ্যে বাস্তবিক কোন দুর্লভ ব্যবধান বিद्यমান ছিল না। পাঁচালী হইতে যাত্রা এবং যাত্রা হইতে

থিয়েটারের যে ক্রমাভিব্যক্তি হইয়াছিল, ইহা তাহাবই একটি সমর্থক প্রমাণ। বস্তুতঃ আমাদের থিয়েটার যে যাত্রারই পরিমার্জিত সংস্করণ, তাহার আর একটি বিশেষ প্রমাণ এই যে, এখনও থিয়েটার হইতে যাত্রার প্রধান অঙ্গ গান বর্জন করিতে পারা যায় নাই। আমরা চিরকালই গানের পক্ষপাতী এবং এই প্রবৃত্তি আমাদের এত প্রবল যে গাশানে মশানে যুদ্ধক্ষেত্রেও আমরা গান শুনিতে চাই। এইজন্য এখানে সাবিত্রী ও বেহলা স্ব স্ব মৃতপতি কোলে কবিয়া গান গায়, মশানে উত্তোলিতথডেগব নিম্নে দাঁড়াইয়া শ্রীমন্ত চণ্ডাব গান ধরিয়া আসর জমায়, সপ্তরথিবেষ্টিত অভিমন্যু ভক্তিপূর্ণ গান গাহিয়া কুক-ক্ষেত্রে ধর্মক্ষেত্রে পরিণত করে! এই সিনেমা-থিয়েটারের যুগেও যে যাত্রার জনপ্রিয়তা কমে নাই তাহার একটা প্রধান কাবণ—আমাদের এই সঙ্গীতপ্রিয়তা।

এদেশের জনসাধারণেব এই মনোভাব থিয়েটার-প্রবর্তকদের অবশ্য

অজ্ঞাত ছিল না। সেইজন্য তাঁহারা প্রত্যেক

আমাদের অদম্য
সঙ্গীতমুগ্ধ

নাটকে গান দিবার জন্ত যথেষ্ট চেষ্টা করিতেন।

কিন্তু সে সময়ে তাঁহারা স্ত্রীলোক লইয়া অভিনয়

করিতেন না এবং পুরুষ অভিনেতাদের মধ্যে ভাল গায়কের সংখ্যা অত্যন্ত অল্প ছিল। সুতরাং তাঁহারা বাহির হইতে স্ত্রীলোক গায়ক আনিয়া নেপথ্যে গান গাওয়াইতেন অথবা তাঁহাকে বাউন, উদাসীন, ভিখারী বা ঐ প্রকাব একটা কিছু মাজাইয়া দর্শকগণের সম্মুখে উপস্থিত করিতেন। গিরিশ বাবুর বিখ্যাত “লুপ্তবেণী বইছে তেরোধার” শীর্ষক শ্লেষাত্মক গানে একটি পংক্তি আছে—“অলক্ষ্যেতে বিমুগ্ধ করে গান”। ন্যাশান্যাল থিয়েটারের প্রথম অবস্থায় ব্রাহ্মসমাজের গায়ক বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়কে নেপথ্যে গান গাহিবার জন্ত নিযুক্ত করা হইয়াছিল—এই পংক্তিতে তাঁহাকেই লক্ষ্য করা হইয়াছে। বস্তুতঃ সেকালের নাটকগুলির অধিকাংশ গানই গায়ক-অভিনেতার অভাবে নেপথ্যে গীত হইত। অনেক সময় নাটকের বিষয়বস্তুর সহিত এই সকল গানের বিশেষ সম্পর্ক থাকিত না। সুতরাং সেগুলি গাওয়া

না হইলে নাটকেব কোন ক্ষতি হইত না, কিন্তু দর্শকদের তৃপ্তিব জন্ম সেগুলি গাহিতেই হইত। যদি নাট্যকাব গীত বচনা করিতে অপাবক হইতেন তাহা হইলে অপবকে দিয়া গান লিখাইয়া লওয়া হইত। এখনও গাং হইয়া থাকে। চুঁচুডায় বঙ্কিমচন্দ্র ও অক্ষয়-চন্দ্রের পরিচালনায় ‘লালাবতা’ নাটকেব যে অভিনয় হয়, তাহাতে সাত আটটা গান বাঁধিয়া দেওয়া হইয়াছিল, তথাপি নাটকেব শেষে একটা গান সময়মত বচিত না হওয়াত উল্লোক্তাব বিব্রত হইয়া পড়িয়াছিলেন, কারণ ভোজের শেষে মিস্টার্সের ল্যায় নাটকেব শেষে একটা গান তখন অপবহায়া বধিয়া বিবেচিত হইত। যাহা হউক, নাটকটির প্রথম অভিনয়ের দন একটা প্রাচীন থেমটা গান কিঞ্চিৎ পরিবর্তিত আকাবে গাওয়া হইয়াছিল, তাহাতেই নাকি “সেদিনেব আসব বক্ষা, বস বক্ষা ও মান বক্ষা” হইয়াছিল।

তথাপি সে সময়ে শিক্ষিত সম্প্রদায়েব মধ্যে এমন এক দল ছিলেন, যাহাবা পাশ্চাত্য আদর্শের প্রতি অত্যধিক অনুবাব বশতই হউক অথবা গীতবচক ও গায়কেব অভাব বশতই হউক, নাটক হইতে গান বজন কবা উচিত বলিয়া মত প্রকাশ কবিয়াছিলেন। কিন্তু এই সঙ্গীত-পপাস্ত্র দেশে যে গীতান নাটক চলিতে পাবেনা তাহা সেকালের অন্যতম প্রধান নাট্যকাব মনোমোহন বাবু তাহাদিগকে এক সভায় স্তম্ভকপে বুঝাইবা দিয়াছিলেন। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে এই ডিসেম্বর তাবিখে ল্যাশালাল থিয়েটারেব প্রথম সাংবৎসবিক উৎসব উপলক্ষে এই সভা হইয়াছিল। তাহাতে মনোমোহন বাবু বলিয়াছিলেন,—

আমাদের আধুনিক শিক্ষিত সম্প্রদায়েব মধ্যে অনেকেব একত্বা সংস্কাব আছে যে, নাট্যাভিনয়ে গানেব বড় আবশ্যক কবে না। ইউরোপীয় বঙ্গভূমিতে নাটকাভিনয়কালে গানেব অভাব দেখিয়াই তাহাবা এই সংস্কাবের বশতাপন্ন হইয়াছেন। কিন্তু ভাবতবর্ষ যে ইউরোপ নয়, ইউরোপীয় সমাজ আব স্বদেশীয় সমাজ যে বিস্তব বিভিন্ন, ইউরোপীয় কুচি ও দেশীয় কচি যে সম্যক স্বতন্ত্র পদার্থ, তাহা তাহাবা ভাবিয়া দেখেন না। যে দেশে সকল সময়ে সকল স্থানে সকল কার্যেই গান

নইলে চলে না—আনন্দের কাব্য দূরে থাকুক, মুমূর্ষু ব্যক্তিকে গঙ্গার ঘাটে লইয়া যাঁইবার সময়েও সুস্বরের সঙ্গে হবিনাম সংকীর্তন যে দেশে বহুকালের প্রথা, যে দেশে কালোয়াতি গান সকলে বুঝিতে পারেনা বলিয়া অপর সাধারণের তৃপ্তির নিমিত্ত বাত্রা, কবি, পাঁচালী, মরিচা, তর্জী, ভজন, কীর্তন, ঢব, আখড়াই, হাফ আখড়াই, পদাবলী, বাউলের গান প্রভৃতি বহু বহু প্রকার গীতিকাব্যের প্রচলন—আধক কি, যে দেশে দিনভিখারী ও রাতভিখারাবাও গান না গাইলে বেশী ভিক্ষা পায়না—সে দেশের হাড়ে হাড়ে যে সংগীতের রস ঐকমত্য হইয়া আছে, তাহাও কি অন্য উপায়ে বুঝাইয়া দিতে হইবে? যাত্রাওয়ালাবা স্বভাবের ঘাড় ভাঁজিয়া অপ্রাকৃত সং বং ঢং ইত্যাদি তামাসা দেখাইবার

গীতহীন নাটক এদেশে
চলে না

পরেও সহস্র সহস্র লোকের যে ত্রাতদুব চিত্তবঞ্জন
করিতে সমর্থ হয়, তাহাব কারণ কেবল গান
ভিন্ন আর কিছুই না। আমি এমন কথা

বলিতেছি না যে যাত্রাওয়ালা যেমন কথায় কথায় অর্থাৎ অতি ক্ষুদ্র বক্তৃতার পর কেবলই গানের আধিকা করিয়া থাকে, নাটকও তদ্রূপ হউক। আমরা চাই, দেশে পূর্বে যাত্রা ছিল, তাহা ধ্বংস না করিয়া তাহাকে সংশোধিত করিয়া লও। আমরা চাই সেই যাত্রার গান সংখ্যায় কমাইয়া ও গাইবার প্রণালীকে সংশোধিত করিয়া নাটকের স্বভাবানুযায়ী কথোপকথনাদি বিবৃত হউক।” থিয়েটার-প্রবর্তকেরা যে প্রারম্ভ হইতেই এই মতানুসারে পরিচালিত হইয়াছিলেন তাহা আমি পূর্বে দেখাইয়াছি। যাত্রাব নাটকে থাকিত কথায় কথায় গান—কথগুলি বলা হইত যেন কেবল গানগুলিকে পরম্পরের সহিত সংযুক্ত করিবার জন্য—কিন্তু থিয়েটারী নাটকে কথোপকথন ও নাটকীয় ক্রিয়াকেই প্রাধান্য দেওয়া হইয়াছিল, গানগুলি দেওয়া হইত কেবল সঙ্গীতপিপাসুদের তৃপ্তিসাধনার্থ।

কিন্তু মনোমোহন বাবুর উল্লিখিত উপদেশমূলক বক্তৃতার মধ্যে দেখা যায় যে, যাত্রাওয়ালাদের গানের প্রশংসার সঙ্গে তিনি তাহাদের “সং বং ঢং ইত্যাদি তামাসা” প্রদর্শনের প্রবৃত্তিকে যথেষ্ট নিন্দা

কবিয়াছেন। বোধ হয় তিনি ভুলিয়া গিয়াছিলেন যে, ত্যাগাশাল থিয়েটারও এই বিষয়ে কম অপবাদী ছিলেন না। থিয়েটার খুলবার মাত্র এক মাস পবেই আগবা দেখি যে, দানবন্ধু বাবুর হস্তবসন্তুক নাটক “বিদে পাগলা বুড়ো”র অভিনয়ের সহিত তাঁহাৰা ‘কুন্ডাব কুন্ডটন’ ‘নববিজ্ঞান’ ‘মস্তফি সাহেবের পাকী তামাসা’ ‘পবাস্থান’ প্রভৃতি প্রদৰ্শন কৰিতেছেন। বলা বাত্ৰল্য, এই সকল ‘প্যাণ্টোমাইম’ ও যাত্ৰাদলের ‘সং বং চং’ এনই জাতিভুক্ত ছিল। আসল কথা এই যে, জনসাধারণ চিবকান্ঠ বঙ্গবাস্ত ভালবাসে এবং সেই জন্য ভোজের সঙ্গে চাটনির মত নাট্যভিষ্মের মধ্যে একদা বঙ্গবাসের পৰিবেষণ একটা প্রথা হইয়া দাড়াইয়াছে। কিন্তু এ বসকে অতিমাত্রায় প্রশাস্ত দেওয়া যে বাঞ্ছনীয় নহে তাহা সকলেই স্বীকার কৰিবেন। তথাপি বঙ্গালদের কর্তৃপক্ষগণকে অনেক সময় বাধ্য হইয়া এ কার্য্য কৰিতে

হয়, কারণ অনেক নেসাখোৰ যেন অন্ত ফেঁচিয়া

নেসার দ্রব্যে আসক্ত হয়, তেমনই একশ্রেণীর

দৰ্শক ভাল নাটকের পৰিবৰ্তে বঙ্গবস নাচ গান

প্রভৃতিবহ বোণী আদর কৰে। এ প্রবৃত্তি কেবল

আমাদের দেশেই দৃঢ় হয় না। পাশ্চাত্য

এই পৰ্যায় নগর
সং বং চং পদ্য—
আমাদের বর্ষা নয়—
হয় বাইদেশিক ও মাস-
কাণ্ডিক

দেশেও ইহাৰ প্রাচল্য আমাদের দেশ অপেক্ষা কম নয়। সপ্তদশ শতাব্দীর শেষভাগে ও অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথমভাগে ইংল্যান্ডের বড় বড় রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষগণ পৰ্য্যন্ত তাঁহাদের দৰ্শকগণের তৃপ্তিবিধানার্থ বহুবায়ে ইতালিয়ান গায়ক ও ফরাসী নর্তকগণকে পোষণ কৰিতে বাধ্য হইতেন, নতুবা তাঁহাদের প্রেক্ষাগৃহ দৰ্শকশূন্য হইত। এইকপে তাঁহাদের লাভের অধিকাংশই এই বিদেশী শিল্পীবা খাইয়া ফেলিত। একবার এইকপ একজন শিল্পী দশহাজার গিনি উপার্জন কৰিয়াছিলেন, অথচ বড় বড় হংবেজ অভিনেতাকে সে সময় অর্ধাণাবে থাকিতে হইত। কিন্তু প্রতিকারের উপায় ছিল না, কারণ দৰ্শকেবা তাহাদিগকে চাহিত।

এই সকল বিদেশী গায়ক ও নর্তক বাতীত প্যাণ্টোমাইম এবং ‘পাঞ্চিনেলো’ (punchinello) বা পুতুলনাচও খুব জনপ্রিয় ছিল।

এগুলিও ইতালি হইতে আমদানী করা হইয়াছিল। এই পুতুলনাচ-গুলিই ছিল সেকালের চলচ্চিত্র; এবং এখনকার সিনেমার মতই

সেগুলি তখনকার থিয়েটার সমূহের প্রতিদ্বন্দ্বী ছিল। এই প্যাটোমাইম ও পুতুলনাচগুলি
প্যাটোমাইম প্রভৃতির
 আক্রমণের ফলে ইংল্যাণ্ডে
 নাট্যালয়েব হ্রাস কীরূপ জনপ্রিয় ছিল তাহাব পবিচয় আমবা

সেঙ্গাপিয়াব ও বেন্ জনসন্ হইতে আবন্ত করিয়া পববর্তী অনেক নাট্যকারের মুখে শুনিতে পাই। ফলে রঙ্গালয়েব অধ্যক্ষেরা বাধ্য হইয়া স্ব স্ব থিয়েটারে প্যাটোমাইম দেখাইতেন। আশ্চর্য্যেব বিষয় এই যে, যে সকল বড় অভিনেতা তাঁহাদের এই সব প্রতিদ্বন্দ্বীদিগকে রঙ্গালয় হইতে অপসারণ করিবাব জন্য সর্বাপেক্ষা অধিক চীৎকার করিতেন, তাঁহাবাই আবাব যখন বঙ্গালয়ের অধ্যক্ষ হইয়া বসিতেন তখন সেই সকল পুবাভন শত্রুকে সাদরে বরণ করিয়া লইতেন। যখন (ibber ড্রুবি বেন্ থিয়েটারে অভিনেতামাত্র ছিলেন, তখন তিনি সেই থিয়েটারেব অধ্যক্ষ Rich-কে অর্থলোভে ঐ সকল তামাসা দেখানব জন্য কত গালাগালিই না দিবাছিলেন, কিন্তু বহু বৎসর পরে তিনি যখন বৃদ্ধ Rich-এর হস্ত হইতে থিয়েটারেব ভাব গ্রহণ করিলেন, তখন তিনি প্যাটোমাইম ভাল কবিয়াই চালাইলেন এবং অগ্নানবদনে বলিলেন, “আমার বিবেক ইহার বিরোধী বটে, কিন্তু কি করিব? জনমতেব বিরুদ্ধে চলিয়া অনাহারে মরিবার মত দৃঢ় ধর্মজ্ঞান আমার নাই।” তাঁহার সহযোগী বিখ্যাত অভিনেতা Booth এই কথায় সায দিয়া বলিয়াছিলেন, “A thin audience is a much greater indignity to the stage.” ইহার শতাধিক বৎসর পরে যখন নটশ্রেষ্ঠ গ্যারিক ড্রি লেনের অধ্যক্ষ হন, তখন তিনিও ইতালীয় প্যাটোমাইম ও ফবাসী নর্তকদিগকে ত্যাগ করিতে পারেন নাই; এমন কি, সময়ে সময়ে সেঙ্গাপিয়ারের নাটক—যাহা অভিনয় করিয়া তিনি অভুল যশ লাভ করিয়াছিলেন—তাহারও অভিনয় বন্ধ করিয়া ঐ সকল বিজাতীয় তামাসাকে স্থান দিতে তিনি বাধ্য হইতেন। তাঁহার পর সুবিখ্যাত

শেরিডান উক্ত রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষ হন, কিন্তু তাঁহাকেও ঐরূপ বিবেকের বিরুদ্ধে কার্য্য করিতে হইয়াছিল।

শেরিডানের পর প্রায় দেড়শত বৎসর চলিয়া গিয়াছে—থিয়েটারের দর্শকবৃন্দের শিক্ষারও যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে, কিন্তু এই সকল তামাসা দেখিবার প্রবৃত্তি তাহাদের কিছুমাত্র কমিয়াছে বলিয়া বোধ হয় না। সেকালের একজন সমালোচক (James Ralph) দুঃখ করিয়া যাহা বলিয়াছিলেন তাহা ঠিক—“Such is the depravity of human nature, that if we are not pleased, we will not be instructed; therefore all the additional ornaments to stage-entertainments are highly necessary to entice us in, else we should never sit out a tedious lecture of morality.....The generality of mankind are...in a state of infancy the greatest part of their lives.” বাস্তবিক বয়োবৃদ্ধির সহিত মানুষের শিশুমন যে একেবারে চলিয়া যায় না, ইহা আমরা প্রত্যক্ষ প্রত্যক্ষ করিতেছি এবং সেই মনকে তুষ্ট করিবার জন্য রঙ্গীন খেলনা ও আমোদ প্রমোদের ব্যবস্থা রাখিতেই হয়। এ ব্যবস্থা না করিয়া শিক্ষা বা উপদেশ দিতে গেলে বিদ্রোহী মন তাহা গ্রহণ করিবে না। সেই জন্যই রঙ্গালয়ে এই সকল “সং বং ঢং ইত্যাদি তামাসা” দেখাইতে হয়। কিন্তু সুখের বিষয়,

সেই শিশুসুলভ মনের তলায় থাকে ভাবগ্রাহী ও
 রঙ্গালয়ে উচ্চশ্রেণীর নাটকের
 আধিপত্য গৃহ্য হইতে
 পারে না।

চিন্তাশীল আর একটা মন—সে যে রসপ্রার্থী
 তাহা প্যাণ্টোমাইমওয়ালাবা দিতে পারে না—
 পারেন কেবল রসজ্ঞ, ভাবুক ও মননশীল
 মহাজনেরা। শ্রেষ্ঠ নাট্যকারেরা এইরূপ মহাজন, স্তত্রাং রঙ্গালয়ে
 তাহাদের প্রভাব কোম কালেই বিলোপ হইবার সম্ভাবনা নাই। অধ্যাপক
 থেলার (Thaler) তাই বলিয়াছেন,—“The popularity of
 musical extravaganza need discourage no lover of the
 legitimate drama and no honest fancier of what is best

in that jolly jingling kind need be ashamed of his predilection. On the other hand, good comedy and good tragedy are not dead. Pinero, Jones and Barrie, Stephen Phillips, Galsworthy, Masefield, Synge, Bernard Shaw and a lot of others hold the stage in the flesh or in the spirit.” অধ্যাপক গেলার ইংল্যান্ডের রঙ্গনাট্যগুলি সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন, আমাদের রঙ্গনাট্যগুলির সম্বন্ধেও তাহা বলা যায়। এ সকল চুটকী নাটিকা যতই জনপ্রিয় হউক না কেন, প্রকৃত নাটকেব আদব বা মর্যাদা ইহারা কখন হ্রাস করিতে পারে না। উচ্চশ্রেণীর নাটকের লেখকগণ রঙ্গালয়ে চিরদিন আধিপত্য করিয়া আসিয়াছেন এবং ভবিষ্যতেও করিবেন। সুতরাং রঙ্গালয়ে হান্ত-কৌতুকময় তরল রঙ্গনাট্যের প্রাদুর্ভাব দেখিয়া হতাশ হইবার বা সেগুলি উপভোগ করিতে লজ্জিত হইবার কোন কারণ নাই।

যাহা হউক, উক্ত দোষ সত্ত্বেও গ্র্যাশাখ্যাল থিয়েটারের দল যে আমাদের নাট্যজগতে একটা নূতনধারা আনিয়াছিলেন, তাহা অস্বীকার করা যায় না। তাঁহাদের উন্নতিও প্রথমে বেশ হইয়াছিল। তাঁহাদের অভিনয়ের খ্যাতি সর্বত্র বিস্তৃত হইয়াছিল এবং দর্শকের সংখ্যা দিন দিন বৃদ্ধ পাওয়াতে তাঁহাদের অর্থাগমও আশাতিরিক্ত হইয়াছিল। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এই অর্থাগম হইতেই অনর্থের সূত্রপাত হইয়াছিল। অবিলম্বে টাকাকড়ির হিসাবপত্র ভাগ বাটোয়ারা লইয়া কর্তাদের মধ্যে বিবাদ বাধিয়া গেল এবং থিয়েটার প্রতিষ্ঠান

গ্র্যাশাখ্যাল থিয়েটারে
দলদলি

তিনমাস পরেই দলটি ভাঙ্গিয়া দুইটি দলে
পরিণত হইল। একটির ‘গ্র্যাশাখ্যাল’ নামই
বজায় রহিল, অপরটি প্রথমে “হিন্দুগ্র্যাশাখ্যাল,”

পরে ‘গ্রেট গ্র্যাশাখ্যাল’ নাম ধারণ করিল। যাহা হউক, অবশেষে ১৮৭৪ খ্রীষ্টাব্দের এপ্রিল মাসে ‘গ্র্যাশাখ্যাল’ দল “গ্রেট গ্র্যাশাখ্যালে”র সহিত মিলিত হইয়া এই সকল বিবাদের অবসান করেন। ইহার পূর্বে শরৎচন্দ্র ঘোষ প্রমুখ কয়েকজন সম্ভ্রান্ত ভদ্রলোক “বেঙ্গল

‘থিয়েটার’ নামে আব একটি সাধারণ রঙ্গালয় স্থাপন করেন। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে ১৬ই আগস্ট তারিখে মাইকেলের ‘শশিষ্ঠা’ নাটক লইয়া

ইতার দ্বার উদঘাটিত হয়। ইহা ভিন্ন ‘ব্রিটিশ থিয়েটার’

বেঙ্গল থিয়েটার

থিয়েটার প্রতিষ্ঠাব দুই তিন মাস পরে

‘ওবিয়েন্টাল থিয়েটার’ নামে আবও একটি সাধারণ নাট্যশালা প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল, কিন্তু তাহা অধিকদিন স্থায়ী হয় নাই, বিশেষ সফলতাও লাভ করিতে পারে নাই। বেঙ্গল থিয়েটার মাহকেল মধুসূদনের পরামর্শ মত স্ট্রীলোকের অংশ অভিনেত্রী দ্বারা অভিনয়ের ব্যবস্থা করেন। অবশ্য এ ব্যবস্থা একেবারে নূতন ছিল না, কারণ লেবেডেফ মাহকের ও নবান বসু উভয়েই তাহাদের বঙ্গদেশে অভিনেত্রী নিযুক্ত করিয়াছিলেন এবং অনেক যাত্রাতেও অভিনেত্রী দেখা যাইত, কিন্তু নবযুগের প্রদর্শকেরা সে প্রথা অবলম্বন করেন নাই। বেঙ্গল থিয়েটার অভিনেত্রী গ্রহণ করিতেও প্রথমে অনেক আপত্তি উঠিয়াছিল, কিন্তু পরে সকলে সাধারণ থিয়েটারই তাহাকে অনুসরণ করিয়াছিল।

বেঙ্গল থিয়েটারেব নাট্যমঞ্চ বিডন ষ্ট্রীটে তাহার নিজস্ব গৃহেই স্থাপিত হইয়াছিল। কিন্তু ব্রিটিশ থিয়েটারেব সে সৌভাগ্য হয় নাই, তাহা পূর্বে বলিয়াছি। এলা বাতল্য পরেব আঞ্জিনায় থিয়েটার করার অনুবিধা ছিল অনেক। একাকালে ত সেখানে অভিনয় করাই চলিত না। তাহাব পব যখন পরস্পরের বিবাদের ফলে তাহারা সে গৃহ ছাড়া গেলেন, তখন দুই দলই আজ এখানে, কাল ওখানে করিয়া ঘুরিয়া বেড়াইতে লাগিলেন। যাহা হউক, অবশেষে ভুবনমোহন

নিয়োগী নামে এক বনাব অর্থানুকূল্যে এবং গ্রেট ব্রিটিশ থিয়েটার

ধর্মদাস সুরের উদ্যোগে বিডন ষ্ট্রীটে যেখানে এখন মিনার্ভা থিয়েটার অবস্থিত সেইখানে গ্রেট ব্রিটিশ থিয়েটারেব বাটী নির্মিত হইল। কলিকাতাব গড়েব মাঠে হংবেজদের যে ‘লিউইস থিয়েটার’ স্থাপিত হইয়াছিল, ধর্মদাসবাব তাহাবই অনুকরণে বাটীটি নির্মাণ করিয়াছিলেন। কিন্তু ইহাব জ্ঞান তিনি কোন ইংরেজ এঞ্জিনিয়ারের সাহায্য গ্রহণ করেন নাই, কেবল দুই চারিখানি দৃশ্যপট

গ্যাবিক নামে এক সাহেব চিত্রকরকে দিয়া আঁকাইয়া লইয়াছিলেন। বাটীটির ভিত্তিপ্রস্তর ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের ২২শে সেপ্টেম্বর তারিখে নবগোপাল মিত্র কর্তৃক স্থাপিত হয়। সাধারণ বঙ্গালয় কর্তৃক এই দুইটি নিজস্ব নাট্যশালা নির্মাণ বিশেষ স্মরণীয় ঘটনা, কারণ ইহারই ফলে এদেশে সাধারণ রঙ্গালয় প্রকৃত প্রস্তাবে স্থায়া হয়। এতদিন ইহার স্থায়িত্ব সম্বন্ধে যথেষ্ট সন্দেহ ছিল।

কিন্তু কেবল বাটী হইলেই থিয়েটার চলে না, তাহার জন্ত নাটক চাই এবং সে নাটক এমন হওয়া চাই যাহা দর্শকবৃন্দকে আকর্ষণ করিতে পাবে। ন্যাশাণ্ডাল থিয়েটার দানবন্ধুর ও বেঙ্গল থিয়েটার মাইকেলেব নাটক লইয়া অভিনয় আরম্ভ করিয়াছিলেন, কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে তাঁহারা উভয়েই ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে পবলোক গমন করেন। ফলে যে কয়খানি নাটক তাঁহারা লিখিয়া গিয়াছিলেন সেইগুলির উপবেষ্ট কিছুদিনের জন্ত এই থিয়েটারদ্বয়কে নির্ভব করিতে হইয়াছিল। এতদুপহাসবলাল বায়ের ‘হেমলতা,’ ‘রুদ্রপাল’ (‘ম্যাকবেথ’ অবলম্বনে লিখিত) ‘শত্রু-সংহাৰ’ (‘বেণীসংহাৰ’ অবলম্বনে লিখিত) প্রভৃতি বাঁববসপ্রধান

মুহুদন ও দীনবন্ধুর
পবলোক গমনের ফলে
রঙ্গালয়সমূহের দুর্দশা

নাটক, জ্যোতিরিন্দ্র নাথ ঠাকুরের জাতীয়
ভাবোদ্দীপক ‘পুরু বিক্রম,’ ‘সর্বোজিনা’ ও
‘অশ্রুমতী’ নামক ঐতিহাসিক নাটকত্রয়, উপেন্দ্র
নাথ দাসের ‘শরৎ সরোজিনা’ ও ‘সুরেন্দ্র বিনোদিনী’ নামক জাতীয়-
ভাবগন্ধী পারিবারিক নাটকদ্বয়, শিশির কুমার ঘোষের ‘নয়শো রূপেয়া’,
রামনারায়ণের ‘নবনাটক’ প্রভৃতি দুই তিনখানি সমাজ-সংস্কারাত্মক
নাটক, প্রমথ মিত্রের ‘নগনলিনী,’ ‘জয়পাল,’ ‘শুভ্রসংহার’ প্রভৃতি
নাটক, ‘রত্নাবলী,’ ‘মালতীমাধব,’ ‘কাদম্বরী,’ ‘বিদ্যাসুন্দর’ প্রভৃতি দুই
চাবি খানি পুরাতন নাটক এবং কতিপয় গীতিনাট্য ও প্রহসন অভিনীত
নাটকের সংখ্যা বৃদ্ধি করিয়াছিল। মাঝে মাঝে ‘মোহনসুন্দর’ এই কি
কাজ,’ ‘বাজারে লড়াই,’ ‘গজদানন্দ,’ ‘গাইকোয়াড়’ প্রভৃতি সাময়িক
হজুগ অবলম্বনে লিখিত নাটিকা বা প্রহসন থিয়েটারের উন্নতিতে
না হউক, অর্থাগমে সহায়তা করিয়াছিল।

এই সকল নাটক নাটিকা ও প্রহসন পরীক্ষা করিলে দেখা যায় যে, মাইকেল ও দীনবন্ধুর মৃত্যুর পর নাটক ক্রমশই অবনতির পথে অগ্রসর হইয়াছিল। নাট্যবিষয়ে আমাদের এই সময়কার অবস্থা সেক্সপিয়ারের মৃত্যুর পর ইংল্যান্ডের অবস্থার সহিত তুলনীয়। ১৬১৬ খ্রীষ্টাব্দে সেক্সপিয়ারের মৃত্যু হইলে ইংল্যান্ডের নাট্যক্ষেত্রে যেরূপ দুর্দশা উপস্থিত হইয়াছিল তাহাতে বোধ হয় পিউরিটানেরা তখনকার নাট্যালয়গুলিকে বন্ধ করিবার চেষ্টা করিয়া ভাল কাজই করিয়াছিলেন। তখন প্রকৃত নাটক দেখিবার জন্য লোকেদের বিশেষ আগ্রহ দেখা যাইত না—তাহারা চাহিত কেবল উন্তেজনা। স্তব্ধতা অদ্ভুত ভয়ানক বীভৎসাদি-রসাত্মক চমকপ্রদ-দৃশ্যসম্বলিত মেলোড্রামাই ছিল তাহাদের আদরের জিনিষ। রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষ ও নাট্যকারেরাও তাহাদের এই বিকৃত রুচিব তৃপ্তিসাধনার্থ যথাসাধ্য চেষ্টা করিতেন। মাইকেল ও দীনবন্ধুর তিরোধানের পর আমাদের নাট্যালয়েরও অবস্থা অনেকটা এইরূপ হইয়াছিল। জনপ্রিয়তা লাভের চেষ্টায় এমন সব ব্যাপার নাটকের মধ্যে প্রবেশ করান হইত যে প্রায়ই সেই সকল নাটক কিস্তৃত-কিমাকার পদার্থে পরিণত হইত। ঘটনার অসামঞ্জস্য ও অসম্ভাব্যতা, চরিত্রের অসঙ্গতি, বিপর্বাৎ রসের অদ্ভুত সংমিশ্রণ, স্থানকালাদি নির্বিচারে নৃত্যগীতের ব্যবস্থা প্রভৃতি বহুবিধ দোষ এই সকল নাটকের অঙ্গের আভরণ হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। অনেক সময় চমৎকারজনক দৃশ্যপটাদি দ্বারা নাট্যবস্তুর দৈন্য ঢাকিবার চেষ্টা করা হইত।

দর্শক ভুলাইবার জন্য কিরূপ মালমশলা সহযোগে এই সকল নাটক প্রস্তুত করা হইত তাহা একটা প্রকৃষ্ট উদাহরণ পাওয়া যায়,

“শরৎ-সরোজিনী”
নাটক

উপেন্দ্রনাথের পূর্বোল্লিখিত ‘শরৎ-সরোজিনী’
নাটকে। সে-সময়কার জনপ্রিয় নাটকগুলির
মধ্যে এখানি ছিল অন্যতম। ইহার বিষয়বস্তু

ছিল তখনকার একটি শাস্তিশিষ্ট বাঙালী পরিবারের কাহিনী। অতি ক্ষুদ্র পরিবার—ছিল তাহাতে মাত্র তিনটি প্রাণী—একটি শিক্ষিত যুবক, তাহার ভগিনী ও এক পালিতা কুমারী। কিন্তু ইহাদিগকেই

কেন্দ্র করিয়া নাট্যকার দৃশ্যের পর দৃশ্যে এরূপ রোমাঞ্চকর ঘটনা, রক্তারক্তি কাণ্ড ও দুঃসাহসিক কার্যাবলী সৃষ্টি করিয়াছেন যে, নিঃশ্বাস ফেলিবার অবসর থাকে না। ইহাতে স্বাধীনতা ও স্বদেশ-হিতৈষিতা বিষয়ে উদ্দাপনাময়ী বক্তৃতা, সাহেবদিগকে গালাগাল, সার্জন ঠেঙ্গান ও গোবাকে গুলি কবা, জাল, প্রতারণা, সশস্ত্র ডাকাতি, রাশি রাশি খুন, আত্মহত্যা, বিপ্লবী যড়যন্ত্র, ভূগর্ভস্থ কারাগার, মানুষ চুপ, অত্যাচারী লম্পটের কবল হইতে বন্দনা ও বিপ্লবী যুবতার উদ্ধার, বাঙালী যুবতা কর্তৃক পিস্তল ছোড়া, পুরুষের ছদ্মবেশে স্ত্রীলোক ও স্ত্রীলোকের ছদ্মবেশে পুরুষ, রোমান্টিক প্রণয়, অশ্রাব্যগণে নায়ক, নদাগড়ে নোকায সম্ভ্রাত, পাহারাওলার বাদব নাচ, মাতালদের গান প্রভৃতি কিছুই বাদ পড়ে নাই। বীররস, আদিরস, করুণরস, হাস্যরস, অদ্ভুতরস প্রভৃতি সকল রসেরই একসঙ্গে সমাবেশ হইতে দেখিতে পাইবেন। কিন্তু এত কাণ্ডকারখানার পবেও নাট্যকার তৃপ্তিলাভ করেন নাই—তিনি গ্রন্থশেষে নায়কনায়িকাদেব মিলনের সময় ‘পরাস্থান’ না দেখাতয়া ছাড়েন নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে বাঙালী গৃহস্থের ঘরে হঠাৎ একদল পরার আবির্ভাব হওয়া আশ্চর্যের বিষয় বাল্যে মনে হইতে পাবে, কিন্তু গ্রন্থকাব করিবেন কি—উপসংহারকালে এইরকম একটা নাট্যগানের ব্যবস্থা না থাকিলে দর্শকগণ যে ক্ষুব্ধ হইবেন! স্তত্রাং পবারা তাসিয়া নৃত্য আবস্ত করিল এবং দশকবৃন্দকে আরও সম্ভ্রুত কারবার জন্য সমযোচিত মিলন-সঙ্গীতের পরিবর্তে গাহিল ভারত-উদ্ধারের গান! এদ্রুপে সঙ্গীতাপ্যাস্ত্র ও দেশপ্রেমিক উভয় প্রকার দর্শককেই একসঙ্গে তৃপ্তিদান করিয়া নাট্যকার ধন্ত হইলেন।

বলিয়াছি, ঊনবিংশ শতাব্দীর সপ্তম দশকে দেশপ্রেমের এক প্রবল বহা আসিয়া আমাদের শিক্ষিত সমাজকে আলোড়িত করিয়াছিল এবং তাহার ফলে অনেকগুলি জাতীয় ভাবাত্মক ঐতিহাসিক নাটক লিখিত ও অভিনীত হইয়াছিল। কিন্তু আশ্চর্য কঠোর বীররস আশ্রয় করিয়া নাটক জগান কঠিন বিবেচনা করিয়া নাট্যকারগণ এই সকল

নাটকে স্বরচিত মধুর প্রণয়কাহিনী ঢুকাইয়া দিতেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এই সকল প্রণয়কাহিনীকে অতিবিক্তরূপে ‘রোমান্টিক’ কবিত্তে গিয়া তাঁহাবা ইতিহাসের শ্রাদ্ধ করিতে বিন্দুমাত্র কুণ্ঠিত হইতেন না। জ্যোতিবিন্দুনাথের “অশ্রমতী” এই শ্রেণীর নাটকের একটি বিশিষ্ট উদাহরণ। এ নাটকটিও হুৎকালে “শবৎ-সবোজিনা”র ন্যায় বিলক্ষণ জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিল। সে সময় দেশপ্রেমান্বক নাটক লিখিতে হইলে সাধাবণতঃ চিত্তোবের ইতিহাস হইতে উপাদান সংগ্রহ করা হইত। ‘অশ্রমতী’ নাটকটিও চিত্তোবের বাণা প্রতাপের কাহিনা

অবলম্বন কবিয়া লিখিত হইয়াছিল। নাট্যকার

“অশ্রমতী” নাটক

নাট্যের নায়িকা অশ্রমতীকে বাণা প্রতাপের কন্যাক্রমে কল্পনা করিয়াছেন। বাজকন্যা যখন ‘নদ্রিতা’ ছিলেন, সেই সময় মহারাজ মানসিংহের চক্রান্তে তিনি এক মুসলমান সেনানায়ক কর্তৃক অপজ্ঞা হইয়া মোগল শিবিরে আনীতা হন। মানসিংহের ইচ্ছা ছিল ঐ সেনানায়কের সহিত তাঁহাব বিবাহ দেন, কিন্তু বাজকন্যা সেখানে যুবরাজ সেলিমকে দেখিবামাত্র তাঁহাব প্রেমে পড়িয়া গেলেন! ইহাব পৰ যখন প্রতাপের ভ্রাতা শক্তসিংহ কোনক্রমে তাহাকে উদ্ধার করিয়া চিত্তোবে ফিরাইয়া আনিলেন তখন তাঁহাব পক্ষে সন্ন্যাসব্রত অবলম্বন করাই শ্রেয় মনে করা হইল। কিন্তু যোগিনী হইয়াও যে রাজকন্যা সেলিমকে ভুলিতে পারেন নাই, তাহা তাঁহাব কথাবার্তা হইতে বেশ বুঝা যায়। যে প্রতাপ মোগলের স্পর্শ হইতে বংশগোবব বক্ষাব জ্ঞাত তাহার সর্বস্ব বিসর্জন দিয়াছিলেন, তাঁহাব কন্যাকে এইরূপ ভাবে সেই মোগলেরই প্রণয়কাজ্জলী করিয়া নাট্যকারের কি উদ্দেশ্য সাধিত হইয়াছিল জানি না, কিন্তু ইহার ছাব্বিশ বৎসর পরে (১৯০৫ খ্রীষ্টাব্দে) কবি দ্বিজেন্দ্রলাল প্রতাপের এই অপমানের দ্বিগুণ প্রতিশোধ গ্রহণ করেন। তিনি তাঁহার ‘বাণা প্রতাপে’ সম্রাট আকবরের কন্যা ও ভাগিনেয়ী উভয়কেই একসঙ্গে শক্তসিংহের প্রেমে ফেলিয়া দেন! শ্রদ্ধেয় নাট্যকারদ্বয়ের কল্পনাশক্তির প্রশংসা করিতে আপত্তি নাই, কিন্তু এই সকল নাটককে ‘ঐতিহাসিক’ নাটক বলিয়া

নাম না দিলেই বোধ হয় ভাল হইত। ইঁহারা উভয়েই শক্তিমান জনপ্রিয় লেখক, সেইজন্য আশঙ্কা হয় ইঁহারা যাহা ইতিহাস বলিয়া প্রচার করিয়াছেন, অজ্ঞ জনসাধারণ অবিসংবাদে তাহা সত্য বলিয়া বিশ্বাস করিতে পারে।

যাহা হউক, এইরূপ ভাবে লোক ভুলাইতে গিয়া নাটক ও অভিনয়ের অবস্থা সে সময় কিরূপ শোচনীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছিল, তাহার একটি সুন্দর ব্যঙ্গ-চিত্র আঁকিয়াছিলেন অমৃতলালের “তিল-তর্পণ নাটক” তৎকালিক নাটকেব ও অভিনয়ের হ্রাস ব্যঙ্গচিত্র

তাহার একটি সুন্দর ব্যঙ্গ-চিত্র আঁকিয়াছিলেন রসরাজ অমৃতলাল তাঁহার ‘তিল-তর্পণ নাটক’ নামক প্রহসনে। প্রহসনটি শেরিডানের Critic-এর অনুকরণে ১৮৮১ খ্রীষ্টাব্দে রচিত

হয়। নাটকটির প্রথম দৃশ্যে দেখা যায়, কোন রঙ্গালয়ে এক নাট্যকার উপস্থিত হইয়াছেন এবং সেখানকার কতৃপক্ষগণের নিকট তিনি নিজ নাটকের গুণ ব্যাখ্যা করিতেছেন। তাঁহাদের কথোপকথনের কিয়দংশ এখানে উদ্ধৃত করিয়া দিতেছি, তাহা হইতে কিরূপ ধরণেব নাটক তখন বাজারে চলিত হইয়াছিল তাহা কতকটা বুঝা যাইবে।—

“নাট্যকার।—এ’ ড্রামাখানি মহাশয় নূতন জিনিস—এতে World-এর আহার ঔষধ দুই হবে।

দেবেন্দ্র।—ওখান Tragedy না Comedy মহাশয় ?

নাট্য।—আজ্ঞে, Tragedyও না Comedyও না।...এখানি হোচ্ছে Farceical-tragi-comedy de pantomimic operatta.

জনৈক অভিনেতা।—এ যে নূতন নাম, এর Plot কি মহাশয় ?

নাট্য।—Plot যদি বোলে, তবে Plot এর বড় একটা নেই। Plot নিয়ে তো সকলেই লেখে, কিন্তু এর ভাব বড় গভীর, এতে wit আছে, humour আছে, blank verse আছে, নাচ, গান, গালাগাল, ভারত, যবন, মুর্চ্ছা, কালি ওড়ান, ভূত নাবান, চিতোর, সাহেবমারা সব আছে—অশ্লীল নেই।

দেবেন্দ্র।—চিতোরের সঙ্গে সাহেব! সে কি রকম কোরে হোলো ?

নাট্য ।—মহাশয় নাটক লিখলেই হয় না, চিন্তে হবে। ওই তো তাঁরপ, audienceকে খুসি করতে হবে, নাচের জায়গা পাই না—মল্লিকদের মেজবউকে খিড়কির ঘাটে নাচিয়ে দিলুম।

অপেবা মাফটার ।—গেনস্তর বউ নাচবে ?

নাট্য ।—নাচবে বৈকি !...নাচলে সে তোড়া পাবে, ক্ল্যাপ্ পাবে, handbillএ লিখে দিতে পারবেন—Singing and Dancing throughout—তাই নাচবে।

দেবেন্দ্র ।—ড্রামাখানির নাম কি দিয়েচেন ?

নাট্য ।—তিল-তর্পণ ।...অনেক ভেবে ও নামটা বের করা গেছে। লোকে শুনেই ভাববে এটা নীলদর্পণের জবাব, দীনবন্ধুবাবুকে গাল দিয়েচে—আজকালকার audience গাল শুনে ভালবাসে—তাতে আগার মবা মানুষকে গালাগাল। দ্বিতীয়তঃ তিল-তর্পণের আর একটি ভাব আছে, যেমন চাড়িডখানি তিল দিয়ে চোদ্দপুরুষকে খুসি করা যায়, তেমনি আমার এই একখানি নাটকের ভেতর এমন জিনিষ আছে যে, সব audienceকে খুসি করা যাবে।”

এই কথাবার্তার পর নাটকটি অভিনয় করা স্তির হইল, এবং handbill লেখা হইল। তাহাতে অন্যান্য কথার মধ্যে রহিল—Zoological show in the stage, Singing, Dancing, Climbing, Jumping throughout, Goblins, Witches, Fairies, Demons ইত্যাদি।

পরের দৃশ্যে নাটকের অভিনয় আরম্ভ হইল। তাহাতে দেখা গেল—চিতোরের রাণা বাগ্নারাও বাংলার নবাব আলিবর্দির সাহিত যুদ্ধের উল্লেখ করিতেছেন এবং তাঁহার ভীরুস্বভাবা মহিষী তাঁহাকে রণক্ষেত্রে যাইতে নিষেধ করিতেছেন। মহিষীর কাপুরুষোচিত বাক্যে ক্রুদ্ধ হইয়া রাণা যখন বলিলেন,—“কি ! ধরিয়া রহিব আমি অপদার্থ নবাবের ভয়ে ?” তখন মহিষী বলিলেন, তিনি ‘কায়মনোবাক্যে’ বিছাসাগরের “বোধোদয়” পড়িয়া দেখিয়াছেন যে, আমরা ইতস্ততঃ যে সকল বস্তু দেখিতে পাই তাহাদিগকে ‘পদার্থ’ বলে—সুতরাং অনুপস্থিত

নবাব তখন ‘অপদার্থ’ হইলেও যখন তিনি রণক্ষেত্রে রাণার সম্মুখে আসিয়া দাঁড়াইবেন তখন তিনি নিশ্চয়ই ‘পদার্থ’ হইবেন। তর্কে এই-রূপে পরাস্ত হইয়া রাণা অবশেষে রাণীকে আশ্বস্ত করিয়া বলিলেন, ভয়ের কোন কারণ নাই, কেননা তিনি কলিগাতা হইতে ‘মার্টিনী হেনরী বাইফেল’ আনিতে পাঠাইয়াছেন—তাহা আসিয়া পৌঁছাইলেই তাঁহার জয়লাভ নিশ্চিত।

ইহাব পবের দৃশ্যে দেখা গেল, বাণার কন্যা হেমাজিনী অগ্ন্যপ্ৰণয়পাত্রের অভাবে হঠাৎ তাঁহাদের বাগানের মালা অজুৰ প্রেমে পড়িয়াছেন! তাহার পব উভয়েব পলায়ন, কন্যাব অদর্শনে রাণা ও বাণীর দস্তুরমত পাগল হওন এবং অবশেষে বাণাহস্তে গান করিতে করিতে দেবষি নারদেব আগমন। দেবষি আসিয়া বুঝাইয়া দিলেন, অজু মালা শাপভ্রষ্ট বাজপুত্র। সবশেষে ‘পবাস্তান’। পরীরা আসিয়া গাভিল, “হামবা সব পবী, সুরসুন্দবা, ডানা ঝোবে গেছে উড়তে না পাবি...উড়তে না পেরে এখন অপেরা কিং”। যখন সমালোচক নাটকের ঐতিহাসিক অসংলগ্ন শব্দ দেখিয়া বিস্ময় প্রকাশ করিলেন, তখন নাট্যকার তাঁহাকে বুঝাইয়া দিলেন,—“নাটকের ব্যুৎপত্তি হচ্ছে,—ন + আটক = নাটক, অর্থাৎ যাতে কিছু আটক নাই।”

স্বথের বিষয় এই যে, নাটকের এই দৈন্য রঙ্গালয়েব পরিচালকগণও অনুভব করিয়াছিলেন, কারণ রোগ অনুভূত না হইলে তাহাব প্রতিকারেব চেষ্টা হয় না। নাট্যাধ্যক্ষগণ বেশ বুঝিয়াছিলেন যে, লোকের হীন রুচিকে প্রশ্রয় দিয়া বা সাময়িক ভজুগের সুবিধা গ্রহণ করিয়া নাটক লিখিলে তাহা আপাত আয়বৃদ্ধিকর হইলেও, পরিণামে তাহা দ্বারা অনিষ্ট বই ইষ্ট হয় না। তাহার ফলে রঙ্গালয়ের যশ অচিরে বিনষ্ট হয়, ভবিষ্যৎ আয়ের পথও বন্ধ হইয়া যায়। এই অবস্থায় তাঁহাদের ব্যাকুল দৃষ্টি গিয়া পড়িল বঙ্কিমচন্দ্রের অমল উপন্যাসগুলির উপর। বঙ্কিমচন্দ্রের প্রথম বাংলা উপন্যাস “দুর্গেশনন্দিনী” বাহির হয় ১৮৬৫ খ্রীষ্টাব্দে। তাহার পর দশ বৎসরের

মধ্যে তাঁহার কপালকুণ্ডলা, মৃণালিনী, বিষবৃক্ষ ও চন্দ্রশেখর প্রকাশিত হয়। এই সকল উপন্যাস বাহির হইয়াই দেশে নরনারার চিত্তের

নাট্যজগতে বঙ্কিমচন্দ্রের
উপন্যাসাবলীর অসাধারণ
প্রভাব

উপর বিরূপ আধিপত্য বিস্তার করিয়াছিল তাহা

সকলেই জানেন। সেগুলি নাট্যকাারে পরিবর্তন

করিয়া অভিনয় করিলে যে সেগুলির আকর্ষণী

শক্তি বাড়িবে এই কামিবে না তাহা তখনকার

রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষেরা বেশ বুঝিতে পারিয়াছিলেন। বিশেষ বঙ্কিম-
বাবুর উপন্যাসগুলি নাট্যীয় ভাব ভাষা ঘটনা চরিত্র ও সংলাপে
এরূপ সমৃদ্ধ যে সেগুলিকে নাটকে পরিবর্তন করা খুব সহজ ছিল।
অতএব ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে যখন মাইকেল ও দীনবন্ধুর নিকট হইতে
নূতন নাটক পাঠবার আশা আর রহিল না, তখন ‘গ্যাশাণ্ডাল’ ও
‘বেঙ্গল’ উভয় থিয়েটারই বঙ্কিমের প্রকাশিত উপন্যাসগুলি লইয়া
আপনাদের প্রাণ রক্ষার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। সেই বৎসর
গ্যাশাণ্ডাল অভিনয় করিলেন ‘কপালকুণ্ডলা’ এবং বেঙ্গল অভিনয়
করিলেন ‘দুর্গেশনন্দিনী’।

বলা বাহুল্য, দুইখানি গ্রন্থই রঙ্গালয়ে যথেষ্ট সাফল্য লাভ
করিয়াছিল। তাহার পর সত্তর বৎসরেরও অধিক কাল কাটিয়া
গিয়াছে, পর পর বঙ্কিমের সকল উপন্যাসই নাট্যকাারে অভিনীত
হইয়াছে, কিন্তু এখনও পর্য্যন্ত বঙ্কিমের গ্রন্থের অভিনয় দেখিবার জন্য
লোকেব আগ্রহ কিছুমাত্র কমিয়াছে বলিয়া মনে হয় না। এখনও
ভাল নাটকের অভাব হইলে রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষগণ অনেক সময়
বঙ্কিমকে স্মরণ করেন। বাস্তবিক এরূপ জনপ্রিয়তা অতি অল্প
নাটকেরই ভাগ্যে ঘটিয়াছে। কেবল তাহাই নহে। পরবর্তী বহু
নাটকেই বঙ্কিমের প্রভাব স্পষ্ট দেখা যায়। তাঁহার গ্রন্থে বর্ণিত
অনেক ঘটনা, চরিত্র ও দৃশ্য কিঞ্চিৎ রূপান্তরিত হইয়া বহু নাটকে
দর্শন দিয়াছে। তাঁহার উপন্যাসগুলিই আমাদের রঙ্গালয়ে পৌরুষ-
সম্পন্ন রোমান্স ও দেশাত্মবোধের ধারা প্রবাহিত করিয়া এক নবযুগের
স্থিতি করিয়াছে এবং বহু নাট্যকারকে তাঁহার অনুকরণ ও অনুসরণ

করিতে অনুপ্রাণিত করিয়াছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে Balzac-এর উপন্যাসগুলি ফরাসী নাট্যক্ষেত্রে কিরূপ নূতন জীবন সঞ্চার করিয়াছিল তাহা অনেকেই জানেন। আমাদের নাট্যজগতে বঙ্কিমের উপন্যাসসমূহ তাহার অপেক্ষাও অধিক কাজ করিয়াছে। আজকাল বহু উপন্যাস ও কাব্যই আমাদের রঙ্গাঙ্গণে নাট্যকারের পরিবর্তিত হইয়া অভিনীত হইতেছে। বঙ্কিমের উপন্যাসের অভিনয় সাফল্যই ইহার পথ দেখাইয়াছিল। বঙ্কিমের উপন্যাস অভিনয়ের পরেই ১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দে মাইকেলের “মেঘনাদবধ”, হেমচন্দ্রের “বৃবসংহাৰ”, নবীনচন্দ্রের “গোলাশীৰ যুদ্ধ” ও বমেশচন্দ্রের “বঙ্গবিজেতা” নাট্যকারের অভিনীত হয় এবং এই প্রথা ক্রমশঃ অধিকতর প্রসার লাভ করিতে থাকে। আর একটি কথা—বঙ্কিমের দুই তিনখানি উপন্যাস নাট্যকারের পরিবর্তন করিয়াই নাটক-রচনায় গিরিশচন্দ্রের ‘হাতে-খড়ি’ হয়। তাহা ভিন্ন, গিরিশচন্দ্র বঙ্কিমের উপন্যাসের বহু ভূমিকা বলবৎ অভিনয় করিয়া তাহার অসাধারণ অভিনয়-নৈপুণ্য প্রদর্শন করেন। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে গ্যাশ্চাল থিয়েটার যখন প্রথম ‘কপালকুণ্ডলা’র অভিনয় করেন তখন গিরিশচন্দ্রই তাহা নাট্যকারের পরিবর্তন করেন। ৭৪ বৎসর পরে যখন গিরিশচন্দ্র মিনার্ভা থিয়েটারের জন্ত ‘সীতাবাসী’ উপন্যাসটি নাট্যকারের পরিবর্তিত করেন, তখন তিনি হ্যাণ্ডবিলে লেখেন, “Quarter of a century ago, I tried my prentice hand to dramatise the books of this immortal author.” এইরূপে তিনি বঙ্কিমের প্রতি তাহার অসামান্য শ্রদ্ধা জ্ঞাপন করেন এবং নাটক-রচনায় তাহার ‘হাতে-খড়ি’ যে বঙ্কিমের উপন্যাস লইয়াই হয় তাহা স্বীকার করেন।

কিন্তু সে সময় একখানি নাটক লইয়া অধিকদিন অভিনয় করা চলিত না। তখন দর্শকের সংখ্যা ছিল সীমাবদ্ধ, শিক্ষিত সম্প্রদায়েই বাহিরে অল্প লোকই তখন থিয়েটার দেখিত এবং শিক্ষিতের সংখ্যাও এখনকার মত এত বেশী ছিল না। সুতরাং বারকয়েক অভিনীত হইলেই নাটক পুৰাতন হইয়া পড়িত—স্বাহারা দেখিবার তাহার

দেখিয়া ফেলিতেন। তখন নূতন নাটকের খোঁজ পড়িত। ভাল নাটক হইলে তাহার পরমায়ু একটু বেশী হইত এই মাত্র। এই কারণে বঙ্কিমবাবু যে দু'তিন খানি গ্রন্থ তখন প্রকাশিত হইয়াছিল তাহার উপর খুব বেশী পরিমাণে নির্ভর করা চলিত না—বারবার অভিনীত হওয়া সেগুলির আকর্ষণশক্তি তখনকার মত কমিয়া গিয়াছিল। ফলে গিয়েটাবের অবস্থা আবার শোচনীয় হইয়া পড়িয়াছিল। অগাধ নাটকের সংখ্যা তখন যে নিতান্ত কম ছিল তাহা নয়, কিন্তু তাহার অধিকাংশই ছিল “ন-নাটক” জাতীয় নাটক, কারণ নাট্যক্ষেত্রের অরাজকতার প্রবীণ গ্রহণ করিয়া প্রায় সকলেই নাট্যকার হইয়া বসিয়াছিলেন। সেই সকল নাটক রঙ্গালয়ের অধঃপতনের বেগ বৃদ্ধি করিয়াছিল বই হাস্য কবে নাহি। যাঁহা হউক, সৌভাগ্যক্রমে ঠিক এই সময়ে যেন

নটনাগেরই প্রবেশায় গিরিশচন্দ্র নাট্যকাব্যরূপে
দর্শনপ্রাপ্ত বঙ্গালয়কে রক্ষা
করিয়াছিলেন গিরিশচন্দ্র
লেখনায় ধাবণ করিলেন। সে সময় আমাদের
ধ্বংসোন্মুখ বঙ্গালয়কে জীবনপথে ফিরাইয়া
আনিবার সামর্থ্য একমাত্র তাঁহাবই ছিল, কারণ সফল নাট্যকার হইতে
হইলে যে সকল গুণ আবশ্যক, তিনি সে সবলেবই পূর্ণমাত্রায় অধিকারী
ছিলেন। বলা বাহুল্য, বে বলা নাটক রচনার পদ্ধতি জানিলেই সফল
নাট্যকার হওয়া যায় না, পবন নাট্যকারকে নানা দিকে দৃষ্টি রাখিতে
হয়, নানা বিষয়ে জ্ঞান সঞ্চয় করিতে হয়। এই বিষয়গুলি কি তাহা
না জানিলে আমরা গিরিশচন্দ্রের সাফল্যের কারণ সম্যক উপলব্ধি
করিতে পারিব না। আমি সেইজন্য প্রথমে ঐ সকল বিষয়ের একটু
বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা আবশ্যক মনে করিতেছি।

অগাধ কাব্যের সহিত নাটকের প্রভেদ এই যে, নাটক
মুখ্যতঃ দৃশ্যকাব্য—পাঠ্যকাব্য নয়। নটগণকর্তৃক দর্শকগণের সম্মুখে
অভিনীত হইবার জন্য ইহা রচিত হয় বলিয়াই
অগাধ কাব্যের সহিত
নাটকের প্রভেদ
ইহাব নাম ‘নাটক’। স্মৃতিরাজ ইংরেজীতে
যাহাকে closet drama বলে—যাহা পড়িবার
জন্য লিখিত হয়, অভিনয়ের জন্য নয়—তাহা কাব্য্যাংশে যতই উৎকৃষ্ট

হউক তাহাকে নাটক বা দৃশ্যকাব্য বলা চলে না। সুপ্রসিদ্ধ নাট্যরসজ্ঞ অধ্যাপক ব্র্যাণ্ডার ম্যাথিউজ (Brander Mathews) ঠিকই বলিয়াছেন, “A play which is not intended to be played is a contradiction in terms; it is an overt absurdity.” বিখ্যাত নাট্য-সমালোচক ডার্লিংটন (W. A. Darlington)ও এই কথার প্রতিধ্বনি করিয়া বলিয়াছেন, “No man is justified in describing any composition as ‘a great play’ unless it has been proved great in action on the stage.” বাস্তবিক নাট্যালয়ই নাটকের কষ্টিপাথর, সেইখানেই তাহাব প্রকৃত গুণাগুণ পরীক্ষিত হয়। অনভিনেয় নাটক আর সোনার পাথরবাড়ি একই কথা। অতএব সফল নাটক রচনা করিতে হইলে নাট্যকারকে

প্রধানতঃ রঙ্গালয়, অভিনেতৃবর্গ ও দর্শকবৃন্দ—

রঙ্গালয়, অভিনেতা ও
দর্শকের সহিত নাটকের
অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ

এই তিনদিকে দৃষ্টি রাখিতে হয়। এই প্রকার
দৃষ্টির অভাবে অনেক ভাল নাট্যকারের নাটকও
একরূপ দোষযুক্ত হইয়া পড়ে যে, তাহা বিশেষ-

রূপে সংশোধিত ও পরিবর্তিত না হইলে অভিনয়ে সাফল্য লাভ
করিতে পারে না। কেবল তাহাই নহে। রঙ্গালয়, অভিনেতা ও দর্শক
পরিবর্তনশীল বলিয়া এক যুগের সফল নাটক অপরিবর্তিত অবস্থায়
অন্য যুগে চালান দুষ্কর হয়—এমন কি, সেক্সপিয়ারের নাটকও
এখন অভিনয় করিতে হইলে অনেক কাটিয়া ছাঁটিয়া লইতে হয়।
রঙ্গালয়াদিকে উপেক্ষা করিয়া স্বেচ্ছামত নাটক লিখিলে কি দোষ
হইতে পারে তাহাই এক্ষণে আমি একে একে বুঝাইতে চেষ্টা করিব।

প্রথম,—রঙ্গালয়। বলিয়াছি, এদেশে যখন বিলাতী ধরণের
রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হয় তখন তথায় অভিনয় করিবার জন্য যাত্রার
নাটককে তদুপযোগী ভাবে গঠিত করিয়া লইতে
হইয়াছিল। আবার থিয়েটারী নাটক লইয়া
যাত্রা করিতে হইলে তাহাকে যাত্রার আসরের
উপযুক্ত করিয়া লইতে হয়। বস্তুতঃ রঙ্গালয়ের আয়তন, গঠন,

নাটকের উপর রঙ্গালয়ের
প্রভাব

দৃশ্যপটাদির ব্যবস্থার দিকে লক্ষ্য না রাখিয়া নাটক লিখিলে নানা অসুবিধা হইবার সম্ভাবনা থাকে। দুই একটি উদাহরণ দিই। উপেন্দ্র দাসের ‘সুরেন্দ্রবিনোদিনী’ নামক নাটকে তৃতীয় অঙ্কের পঞ্চম গর্তাঙ্কে একটি কারাগারে বন্দি-বিদ্রোহের দৃশ্য দেখান হইত। এই বিদ্রোহের ফলে দশ বার জন ব্যক্তি হত হইত। কিন্তু ইহার পরের ষষ্ঠ গর্তাঙ্কের দৃশ্যটি এমন ছিল যে, মঞ্চ হইতে মৃতদেহগুলি না সরাইলে তাহা দেখাইবার উপায় ছিল না। অগত্যা কারাধ্যক্ষ প্রবেশ করিয়া কয়েকটি ভূতাব সাতায়ো সেই দেহগুলিকে দর্শকগণের সম্মুখেই বহন করিয়া বা টানিয়া লইয়া যাঁত। বলা বাহুল্য, ইহার ফলে মুহূর্তে মাধ্য নাটককারের ঐঙ্গিত tragedy হান্তকর প্রহসনে পরিণত হইত। হুলাও সেঙ্গপিয়াবেব সময় রঙ্গমঞ্চের সম্মুখে পটক্ষেপণের ব্যবস্থা ছিল না, সুতরাং দর্শকগণের সম্মুখেই প্রত্যেক দৃশ্যের শেষে পরের দৃশ্য দেখাইবার ব্যবস্থা করিতে হইত। ফলে সেখানেও সময়ে সময়ে এইরূপ অসুবিধা হইত। এই কারণে পলোনিয়াসকে ত্যাগ করিবার পর জামলেটকে পলোনিয়াসের মৃতদেহ হস্তজনক ভাবে টানিয়া লইয়া যাঁতে দেখিতে পাও। যাঁত, কিন্তু জামলেট সে সময় পাগল হইয়াছিলেন বা পাগলামীর ভান করিতেন, সুতরাং দর্শকগণের চক্ষে এই কার্য্য তত অশোভন বোধ হইত না।

বাস্তবিক নাটক পড়িবার সময় যে দৃশ্যের বিসদৃশতা আমরা দেখিতে পাই না, রঙ্গমঞ্চে অভিনয় কালে তাহা বেশ ফুটিয়া উঠে। কোন দীর্ঘ বক্তৃতা বা পড়ে কথোপকথন পড়িতে হয়ত ভাল লাগিতে পারে, কিন্তু রঙ্গমঞ্চে তাহার আবৃত্তি বিরক্তিজনক হওয়া কিছুমাত্র বিচিত্র নয়। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের প্রারম্ভে গ্যাশহাল থিয়েটারে “লীলাবতী”র অভিনয় দেখিয়া “অমৃতবাজার পত্রিকা” বন্ধুভাবে যে সমালোচনা করিয়াছিলেন তাহাতে এই কথাটি ভাল করিয়া বুঝাইয়া দেওয়া হইয়াছিল। আমি সেই সমালোচনার কয়দংশ এখানে উদ্ধৃত করিয়া দিতেছি।—

“লীলাবতী নাটক।—গ্যাশহাল থিয়েটারের অভিনেতৃগণ সুন্দর-

রূপে শিক্ষিত হইয়াছেন। নাটকোল্লিখিত অংশগুলি তাঁহাদের মধ্যে অনেকে অতি চমৎকার অভিনয় করিয়াছিলেন, কিন্তু তথাপি গত শনিবারে তাঁহারা সম্পূর্ণরূপে কৃতকার্য হইতে পাবেন নাই কেন? লীলাবতী নাটকেব উৎকৃষ্ট অংশ ললিত ও লীলাবতীর প্রেমালোপ— সেই সময় শ্রোতৃবর্গ বিরক্তি প্রকাশ কবেন কেন? আমরা ইহার প্রকৃত কারণ নির্দেশ করি। একখানি পাঠোপযোগী নাটক সাধারণতঃ অভিনয়োপযোগী হয় না। পাঠের সময় আমরা অনেক বিষয় ভুলিয়া যাই, অনেক স্থলে চিন্তা করিয়া অর্থ করিয়া লই, অনেক স্থানে একটি ভাবে নানা ভাবের উদয হয়। অভিনয়েব সময় আমরা প্রকৃত অবস্থায় অবস্থিত করিয়া জীবনের কাণ্ডগুলি প্রত্যক্ষ দেখিতে আশা করি—সুতরাং সে সময় স্বভাবের ব্যতিক্রম ঘটিলে আমরা স্মৃতি বোধ করিতে পারি না, প্রত্যুত বিরক্তি প্রকাশ করিয়া থাকি। এইজন্য প্রধান প্রধান অভিনয়োপযোগী করিবাব লেখকদের নাটকও অভিনয়োপযোগী করিবাব জন্ম পরিবর্তিত করিয়া লওয়া হয়।

গ্যাশন্যাল থিয়েটারের অভিনেতা বা যেক্রপ শিক্ষিত হইয়াছেন, তাহাতে তাঁহারা যদি নাটকগুলি স্বভাব ও রুচিসঙ্গত পরিবার জন্ম পরিবর্তন করিয়া অভিনয় কবেন তাহা হইলে তাঁহারা সম্পূর্ণরূপে কৃতকার্য হইবেন।”

কিন্তু এইরূপ পরিবর্তন করাও সকল সময় সহজ নয়। কারণ অনেক সময় দেখা গিয়াছে, “খোল নল্চে” দুই-তিন না বদলাইলে নাটককে অভিনয়যোগ্য করা যায় না। ইহার উপর থাকে নাটককারের বিরাগভাজন হইবার ভয়,—বিশেষতঃ তিনি যদি একজন বড় নাট্যকার হন তাহা হইলে বিপদের মাত্রা অনেক বাড়িয়া যায়। চুঁচুড়ায় যখন বন্ধিমবাবু ও অক্ষয়বাবুর পরিচালনায় ‘লীলাবতী’র অভিনয় হয়, তখন তাঁহারা নাটকখানির নানা পরিবর্তন করেন। দীনবন্ধু তাহা শুনিয়া বলিয়াছিলেন, “এক একটি শব্দ কাটা হইয়াছে, আর আমার শরীর হইতে রক্তপাত হইয়াছে। তবে বন্ধিম ভাই, আর

অক্ষয় ছেলে, ইহাদের ভালবাসি বলিয়া আমার শরীরে জ্বালা লাগে নাই।” এই মনোভাব এখনও পূর্ণমাত্রায় বিন্যস্তমান। আমি নিজে একজন ভুক্তভোগী। আমার দুর্ভাগ্যক্রমে নানা রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষগণের অনুবোধে বহু বৎসর ধরিয়া আমাকে এই অপ্ৰিয় কার্য করিতে হইয়াছে। আমি একাধা নিঃস্বার্থভাবেই করিয়াছি এবং কিছু পরিবর্তন করিবার পূর্বে তাহাব কারণ গ্রন্থকারকে বুঝাইয়া দিবার যথাসাধ্য চেষ্টা করিয়াছি। তথাপি তাঁহাদের অভিমানাদি হইতে সকল সময় নিস্তার পাই নাই। যাহা হউক, পরিবর্তনের ফলে যখন তাঁহাদের নাটক সাফল্য লাভ করিয়াছে তখন তাঁহারা যে আমাকে আশীর্বাদ কবিতোক্ত ক্রটি করেন নাই, তাহা আমি কৃতজ্ঞচিত্তে স্বীকার করিতেছি। ইহা সকল সময় মনে রাখা উচিত যে, উপযুক্ত কারিকবের দ্বারা শীরকথণ্ড কাটা হইলে তাহার ওজন কমিয়া যায় বটে, কিন্তু তাহাব ঔজ্জ্বল্য ও মূল্য বহুগুণে বৃদ্ধি পায়। নাটক লিখিতে হইলে গল্পের কোন্ কোন্ অংশ বর্জন করা উচিত, কোন্ কোন্ অংশ দৃশ্যে পরিণত করা অবশ্যকর্তব্য, কোথায় নিক্রম ভাষা ব্যবহার করা উচিত, কোন্ কোন্ স্থলে সাধারণ গল্প অপেক্ষা পছন্দ অধিকতর সদয়গ্রাহী হয় ইত্যাদি বিষয়ের জ্ঞান যে রঙ্গালয়েব সহিত সাক্ষাৎ-পরিচয় ভিন্ন অর্জন করা দুর্লভ, তাহা অভিজ্ঞ ব্যক্তিমাত্রেরই স্বীকার করিবেন।

তাহাব পব অভিনেতৃত্ব। রঙ্গালয়েব ন্যায় অভিনেতাদের উপরেও নাট্যকারকে যথেষ্ট নির্ভর করিতে হয়। যদি নাট্যোল্লিখিত চবিত্তগুলি সৃষ্টিভাবে অভিনয় করিবার জন্য উপযুক্ত অভিনেতা পাওয়া যায় তাহা হইলে নাটকের সফলতা লাভ কঠিন হইয়া উঠে।

অভিনেতাদের উপর
নাটকের নির্ভরতা

কিন্তু উপযুক্ত অভিনেতার অভাব হইলে

নাট্যালয়ের সহিত অসংশ্লিষ্ট গ্রন্থকার তাহার

কি করিতে পারেন? হয় তাহা রঙ্গালয়ের

কর্তাদিগকে অনুবোধ করিয়া তাহার নাটকেব উপযোগী অভিনেতা নিযুক্ত করিবার ব্যবস্থা করিতে পারেন, নয় যে রঙ্গালয়ে সেরূপ অভিনেতা পাওয়া যায় সেখানে তাঁহার নাটকটি অভিনয়

করিবার চেষ্টা করিতে পারেন। বলা বাহুল্য, এই দুই উপায়ের কোনটিই সুসাধ্য নয়। থিয়েটারের ভিতরের লোক যদি নাট্যকার হন, তাহা হইলে তিনি কিরূপ অভিনেতা পাওয়া যাইবে তাহা বুঝিয়া নাটক লেখেন। তিনি সকল অভিনেতারই বৈশিষ্ট্যের বিষয় অবগত আছেন এবং সেইজন্য সেই সকল বৈশিষ্ট্যকে সহজেই কাজে লাগাইতে পারেন। কথিত আছে, সেক্সপিয়র যখন Comedy of Errors লেখেন, তখন তাঁহার থিয়েটারে ভাগ্যক্রমে এক জোড়া Antipholus এবং এক জোড়া Dromio পাওয়া গিয়াছিল, নতুবা তাঁহার এরূপ নাটক লেখা বুঝা হইত। তিনি প্রায়ই তাঁহার নায়িকাগণকে পুরুষের ছদ্মবেশ পরাইয়া নাটকের প্রাচীরের জটিলতা ও মাধুর্য বৃদ্ধি করিতেন এবং

অভিনেতাদের প্রতি লক্ষ্য
রাখিয়া নাটক রচনা বা
তাঁহার পরিবর্তনের
আবশ্যকতা

তাহাতে বিশেষ অসুবিধা হইত না, কারণ সে
সময় পুরুষের দাবাই স্ত্রীলোকের অংশ অভিনয়
করান হইত। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে ন্যাশন্যাল
থিয়েটারে গিরিশচন্দ্র যখন ‘কপালকুণ্ডলা’

নাটকে রূপান্তরিত করেন, তখন তিনি তাহাতে কাপালিকের মুখে গান
দেন নাই। কাজটা অবশ্য ঠিকই হইয়াছিল, কারণ কাপালিকের
মত ভয়ঙ্কর ব্যক্তির মুখে গান সাধারণতঃ শোভা পায় না। কিন্তু
ইহাব বহুবৎসর পরে (১৯০১ সনে) যখন ‘কপালকুণ্ডলা’ ক্লাসিক
থিয়েটারে অভিনীত হয়, তখন গিরিশচন্দ্রই কাপালিকের জন্য দুইটি
গান রচনা করিয়া দিয়াছিলেন। তাঁহার কারণ, ক্লাসিকে কাপালিক
সাজিয়াছিলেন, সুগায়ক অঘোরনাথ পাঠক। অঘোরনাথের চেহারাতে
কাপালিক বেশ মানাইত, অথচ দর্শকেরা তাঁহার দর্শন পাইলে তাঁহার
গান শ্রবণের জন্য লোলুপ হইত। সুতরাং গিরিশচন্দ্র এমন
গান তাঁহার মুখে বসাইয়া দিয়াছিলেন, যে তাহাতে দুই দিক রক্ষা
হইয়াছিল। বাস্তবিক কাপালিক যখন নবকুমারকে বধ্যভূমি দেখাইয়া
গস্তীর সুরে গাহিত,—“নরকধির-তুষাতুর নেহার ভূমি দূরে”—তখন
সমস্ত দর্শক শিরিয়া উঠিত, ফলে কাপালিকের ভয়ঙ্করত্ব যেন আরও
কুটি। উঠিত। অমৃতলালের ‘বিবাহ বিভ্রাটের’ বি একটি সামান্য গোঁগ

চরিত্র ভিন্ন আর কিছুই নয়, কিন্তু অভিনেত্রীর গুণে তাহাই একটি মুখ্য চরিত্রে পরিণত হইয়াছিল—অমৃতলালও তাঁহার গুণ বুঝিয়া নাটকে তদনুরূপ কথা বসাইয়াছিলেন। ঐ অভিনেত্রীর নৈশিক্ষ্যকে কাজে লাগাইবার জন্যই ক্ষীরোদপ্রসাদ তাঁহার ‘প্রতাপাদিত্য’ নাটকে ‘গয়লা বোঁ’ সৃষ্টি করিয়াছিলেন এবং সে ভূমিকা অতি ক্ষুদ্র হইলেও অভিনেত্রীর গুণে তাহা অসম্ভব সফলতা লাভ করিয়াছিল। স্বিজেন্দ্রলালের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকে ‘ছায়া’র চরিত্র প্রধানতঃ একজন জুগাফিকার গান শুনাইবার জন্যই সৃষ্ট হইয়াছিল, নতুবা আসল নাটকের সহিত এই চরিত্রেব সম্বন্ধ খুবই অল্প। এইরূপ অসংখ্য উদাহরণ দেওয়া যাইতে পারে। যাহা হউক, এ বিষয়ে বাহিরের নাট্যকার অপেক্ষা নাট্যালয়-সংশ্লিষ্ট নাট্যকারের সুবিধা যে অনেক বেশী তাহা বলা বাস্তব্য। বিশেষতঃ নাট্যকার যদি স্বয়ং নাট্যাধ্যক্ষ হন, তাহা হইলে তিনি ইচ্ছা করিলে অনেক সময় উপযুক্ত অভিনেতা নিযুক্ত করিয়া নিজ নাটকের সৌষ্ঠব বৃদ্ধি করিতে পারে। তবে এমন কতকগুলি নাটক আছে যেগুলি লেখার গুণে আপনা হইতেই জন্মিয়া যায়—তাহার জন্য উৎকৃষ্ট অভিনেতার প্রয়োজন হয় না। এরূপ নাটককে একজন পাশ্চাত্য সমালোচক নাম দিয়াছেন,—“actor-proof”।

বঙ্গালয় ও অভিনেতাদের উপর নাট্যকারকে কতটা নির্ভর করিতে হয় তাহার আভাস উপরে দিলাম। কিন্তু দর্শকদেব উপর তাঁহাকে ইহা অপেক্ষা অনেক অধিক নির্ভর করিতে হয়। সুবিখ্যাত ফরাসী নাট্যশাস্ত্রকার Sarcey ঠিকই বলিয়াছেন, “দর্শকগণকে বাদ দিয়া নাট্যাভিনয়েব কথা আমবা ভাবিনেই পারি না” বাস্তবিক দৃশ্য-পট, সাজসজ্জা, বস্ত্রভূষণ প্রভৃতি অভিনয়েব বিবিধ অঙ্গ না থাকিলেও অভিনয় করা যাইতে পারে, কিন্তু দর্শক ছাড়া দৃশ্যকাব্যের অভিনয় ধারণা করা যায় না। বঙ্গালয় বা অভিনেতাদের কথা না ভাবিয়া নাটক লেখা যাইতে পারে

দর্শকদের সংস্কৃতি ও
মনোবৃত্তির প্রতি দৃষ্টি না
রাখিয়া যে নাটক লেখা হয়
তাহার সাফল্যলাভের
সম্ভাবনা অল্প

এবং সেজন্য যদি কোন দোষ হয় তাহার প্রতিকার করা দুঃসাধ্য নয়; কিন্তু যে নাটক দর্শকগণের প্রবৃত্তি ও রুচির বিবোধী হয় তাহা একেবারে অচল। কবি, দার্শনিক ও বৈজ্ঞানিক সাধারণেব চিন্তা ও ভাবধারাকে উপেক্ষা করিয়া বহু উদ্বেগ চলিয়া যাইতে পাবেন এবং যাইয়াও থাকেন, কিন্তু নাট্যকার তাঁহাব দর্শকবৃন্দকে ছাড়িয়া অধিক দূর অগ্রসব হইতে পারেন না। “Those who live to please must please to live”—জনসমাজকে আনন্দ দানের জন্য যাহাদেব জীবন ধারণ তাঁহাবা যদি বাঁচিতে চান তাহা হইলে লোকে যাহা চায় তাহা তাঁহারা সবববাহ করিতে বাধ্য। সুতরাং নাট্য-কাব্যকে সাধারণের সংস্কৃতি ও প্রবৃত্তির উপর দৃষ্টি রাখিয়া চলিতে হয়। অবশ্য তিনি তাহাদেব সম্মুখে উৎকৃষ্টতব আদর্শ স্থাপন বা বিধা তাহাদেব বিকৃত রুচি সংশোধনেব চেষ্টা করিতে পাবেন এবং তাহা করাও উচিত। কিন্তু এই রুচি-বিকৃতি সম্বন্ধে মতভেদ হইতে পাবে, কাবণ ‘ভিন্ন রুচিহি লোকঃ’। সুতবাং আমাব রুচিব সহিত অন্যেব রুচি না মিলিলেই যে তাহা মন্দ এমন কথা বলা যায় না। অশ্য যে রুচি অশ্লীল—যাহা হীনপ্রবৃত্তিসম্পন্ন বা বিবংসাদি বৃত্তির উদ্দাপক তাহাকে কিছুতেই প্রশ্রয় দেওয়া যাইতে পাবে না এবং তাহাব সংশোধনেব চেষ্টা করা প্রাত্যেক সমাজহিতৈষ্যবই অবশ্যকর্তব্য। কিন্তু একরূপ কুরুচি বা পশুশূলভ প্রবৃত্তিব সহিত জাতীয় কৃষ্টির কোন সম্পর্ক নাই। কুশিক্ষা, বিলাসিতাবাদ প্রভৃতি নানা কাবণে সময়ে সময়ে লোকেব রুচিব এইরূপ বিকৃতি ঘটিয়া সামাজিক আবহাওয়াকে দূষিত করে। কেবল আমাদেব সমাজ নয়, পৃথিবীর সকল সমাজই মাঝে মাঝে এইরূপ প্লামগ্রস্ত হইয়া থাকে। ইংল্যান্ড, ফ্রান্স প্রভৃতি সকল দেশেই এক সময়ে কি নাটকে, কি অভিনয়ে অশ্লীলতার ছড়াছড়ি দেখা যাইত। এখনও যে ঐ সকল দেশ এই কলঙ্ক হইতে সম্পূর্ণরূপে মুক্ত হইয়াছে তাহা বলা যায় না। এ সামাজিক রোগের প্রতিকার করিতে যে সকলেবই চেষ্টা করা উচিত তাহা কে অস্বীকার করিবে? কিন্তু যে রুচি জাতীয়-সংস্কৃতির অভিব্যক্তি সে রুচি যদি

নাট্যকার না মানিয়া চলেন তাহা হইলে তাঁহার স্থায়ী সাফল্য লাভের আশা করা যায় না।

কতকগুলি বিষয় আছে যাহা সর্বকালে সর্বজাতির প্রিয়, যেমন— নাচগান, রঙ্গরস, রোমান্স, প্রভৃতি। আবার কতকগুলি বিষয়ের জন-প্রিয়তা জাতিবিশেষের চিরন্তন ঐচ্ছিকের উপর নির্ভর করে। মানুষের হৃদয় ও জীবন সমস্তা লইয়া নাটকের কাব্যাব, কিন্তু প্রত্যেক সমাজে চিরপ্রচলিত শিক্ষাদীক্ষা অনুসারে মানুষের হৃদয় গঠিত ও জীবনযাত্রা নির্বাচিত হয়। সুতরাং একটা ঘোর সামাজিক বিপ্লব ঘটয়া লোকের জীবনের গতি একেবারে বদলাইয়া না গেলে নাটকের ধারা পৰিবর্তনের চেষ্টা বিশেষ সফল হয় না। যাহা বা মনে করেন পাশ্চাত্য শিক্ষার প্রভাবে আমাদের সমাজে সেইরূপ বিপ্লবই ঘটিয়াছে,

২
আমাদের সমাজের বক্ষণ-
শীলতা

আমাব বিশ্বাস তাহা বা ভুল ধারণা করিয়া দসিয়া
আছেন। আমাদের সমাজের ন্যায় বক্ষণশীল
প্রাচীন সমাজকে এরূপ আমূল বিপর্যাস্ত করা

গোটা কয়েক ইংরেজী স্কুলকলেজের কর্ম নয়। মহাসাগর তুল্য আমাদের এই সমাজ। উত্তর-পশ্চিম কোণ হইতে একটা প্রবল বাত্যা আসিয়া প্রায় দুইশত বৎসর ধরিয়া ইহাকে আন্দোলিত করিতেছে বটে, কিন্তু তাহার ফলে ইহার উপরিভাগ সংক্ষুব্ধ ও আলোড়িত হইলেও ইহার অন্তস্তলেব চিরপ্রবাহমান স্রোতেব গতি অবরুদ্ধ বা ভিন্নাভিমুখী হয় নাই। এই স্রোত আধ্যাত্মিকতার স্রোত—ভল্লিবসে ইহা পুষ্ট। পশ্চিম হইতে লৌকিক বুদ্ধিব্রহ্মস্রোত আসিয়া ইহা ব উষ্ণতা কিছুমাত্র কমাইতে পারিয়াছে বলিয়া বোধ হয় না।

এই দেশব্যাপী আধ্যাত্মিকতা যাহা সমগ্র জাতিতে ঈশ্বরভীতিমুখী করিয়াছে তাহার উৎস কোথায় তাহা আমি পূর্বে দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি। আমাদের সমাজনেতার ধর্ম-এদেশে ধর্মের প্রভাব শিক্ষাকেই সর্বোচ্চ শিক্ষা বলিয়া মনে করিতেন এবং সে শিক্ষা কেবল ধর্মযাজকের মধ্যে আবদ্ধ না রাখিয়া পালা-গানাদির ভিতর দিয়া সমস্ত জাতির মধ্যে ছড়াইয়া দিয়াছিলেন এবং

তাহার ফলে এদেশের আবালবৃদ্ধবনিতার হৃদয় মধ্যে ভক্তিরস এরূপ ওতপ্রোতভাবে মিশিয়া গিয়াছিল যে, তাহারা শেষে “কানু চাড়া” গান শুনিতে চাহিত না। এখনও পর্য্যন্ত এই ভাবের বিশেষ ব্যতায় হইয়াছে বলিয়া বোধ হয় না। আপাতদৃষ্টে মনে হয় যেন পাশ্চাত্তা শিক্ষার গুণে আমাদের শিক্ষিত সম্প্রদায়ের মধ্যে সেই ভক্তিশ্রোত শুষ্কপ্রায় হইয়াছে, কিন্তু একটু নিরীক্ষণ করিয়া দেখিলেই বুঝা যায় যে, অন্তঃসলিলা নদীর ন্যায় তাহা সমভাবেই প্রবাহিত হইতেছে, কেবল বিজ্ঞাভিমানাদিরূপ আবরণ দ্বারা তাহা আচ্ছাদিত হইয়া আছে মাত্র। ধর্মশাস্ত্রাদি আলোচনা, সাধুসংসর্গ বা অন্য কোন কারণে সেই কৃত্রিম আবরণ সরিয়া গেলেই অন্তবস্ত ভক্তিদ্বারা পূর্ণভাবে প্রকাশিত হইয়া পড়ে। তখন মাইকেল “ব্রজাঙ্গনা কাব্য” লিখিতে বসেন, বঙ্কিমচন্দ্র কৃষ্ণচরিত্রের ব্যাখ্যা কবিত্তে আরম্ভ করেন, কেশবচন্দ্র একতারা হাতে হবিগুণ গাহিয়া দেশের নরনারীকে মাগাইয়া ভোলেন। এইরূপ মনোবৃত্তি-সম্পন্ন দর্শকগণের নিকট যে ধর্মমূলক নাটক অথ নাটক অপেক্ষা অধিকতর আদরণীয় হয় তাহা বলা বাহুল্য।

সেকালের ‘কৃষ্ণযাত্রা’র কথা স্মরণ করুন। প্রেক্ষাগৃহ বলিয়া কোন বালাই নাই—একটা খোলা মাঠে বা প্রান্তরে যাত্রাব আসর প্রস্তুত হইয়াছে এবং তাহার মধ্যে সহস্রাধিক দর্শক—কেহ বসিয়া, কেহ দাঁড়াইয়া—আছে।

তাহাদের মধ্যে দুগ্ধপোষ্য শিশু হইতে অশীতিপর বৃদ্ধবৃদ্ধা পর্য্যন্ত, ধনকুবের হইতে দীনতম ভিক্ষুক পর্য্যন্ত, শিক্ষিত অশিক্ষিত নির্বিশেষে সকল শ্রেণীর লোকই বিরাজমান। চারিদিকে ভীষণ হট্টগোল হইতেছে এবং গোল থামাইবার চেষ্টাব ফলে গোলযোগ আরও বাড়িয়া বাইতেছে। অভিনেতাদের রূপ ও সাজসজ্জা যেমন শোচনীয়, তাহাদের উচ্চারণভঙ্গিও তেমনই হাস্যকর। কিন্তু এই ঘোর প্রতিকূল অবস্থার মধ্যেও রাধিকা যেমন গান ধরিল, “মরিব মরিব সখা, নিশ্চয় মরিব,” অমনই কি এক অপূর্ব মোহনমন্ত্র বলে সমস্ত গল্পগুজব গোলমাল থামিয়া গেল, আর সেই বিরাত

জনমগুলী মহাভাবে বিভোর হইয়া চিত্রাংগিতের আয় সেই মধুবর্ষী সঙ্গীতসুধা পানে মত্ত হইল এবং অজস্রধারায় তাহাদের প্রেমাস্রব বিগলিত হইয়া ধরাতল সিন্ধু করিতে লাগিল !

এই সর্গীয় দৃশ্য বর্তমানকালের তাড়িতালোকে উদ্ভাসিত, মনোহর দৃশ্যপটবিভূষিত, বহুমূল্যবেশধারী সূদর্শন অভিনেতৃবৃন্দ-

নবযুগের প্রথমশ্রেণী অভিনীত
নাটকগুলি জনসাধারণের
হৃদয় অধিকার করিতে
পারে নাই

সমন্বিত রঙ্গালয়ে দেখিবার প্রত্যাশা করা যায়

কি ? বাস্তবিক যে অভিনয়ের সহিত দর্শক-

গণের প্রাণের যোগ থাকে না তাহার সৌন্দর্য্য

চক্ষুর তৃপ্তি সাধন করিলেও হৃদয়ে স্পন্দন

উৎপন্ন করিতে পারে না। এই কারণে যখন এদেশে থিয়েটার প্রথম প্রবর্তিত হইয়াছিল, তখন তাহার ঐশ্বর্য্য সাধারণ দর্শকগণকে চমৎকৃত করিয়াছিল বটে, কিন্তু তথায় অভিনীত নাটকসমূহ বাত্রার নাটকের আয় তাহাদের হৃদয় আলোড়িত করিতে পারে নাই। গিরিশচন্দ্র বলেন, “আমার স্মরণ আছে বেলগাছিয়ায় বজ্রাবলাব অভিনয় দেখিয়া এক ব্যক্তি প্রশংসা করিতেছে,—‘কি চমৎকার ব্যাপার ! রাজার গলায় মুক্তার মালা, পশ্চাতে অগ্নুৎপাত হইয়াছে শুনিয়া রাজা সাগরিকাকে রক্ষা করিবার জন্য ছুটিলেন, একজন রাজভক্ত ভয়েতে তাঁহাকে বাধা দিল। তান সে বাধা উপেক্ষা করিয়া ছুটিলেন, অমনি মুক্তার মালা ছিঁড়িয়া গেল, তাহা তিনি গ্রাহ্য করিলেন না’। কাব্যের প্রশংসা নাই, অভিনেতার নৃত্যতায় হৃদয় কিরূপ দ্রব হইয়াছিল তাহা নাই,.....কেবল মুক্তার মালা, সাজসবজ্ঞামের প্রশংসা” !

আমার বোধ হয়, ইহাতে বিস্মিত হইবার কিছু নাই। যে কাব্যের সহিত দর্শকের হৃদয়ের যোগ নাই—বাহার অভিনয় তাহার অন্তরে সমবেদনা সৃষ্টি করে না, তাহা দ্বারা তাহার হৃদয় দ্রব হইবে কি প্রকারে ? বাত্রার যে মোহন বাঁশীর সুর শ্রোতৃবর্গের প্রাণে অভূতপূর্ব আনন্দ-ধারা বহাইয়া দিত—তাহাদিগকে আত্মহারা করিয়া ক্ষুধাতৃষ্ণা, ঘরদংসার ভুলাইয়া দিত—এই সকল থিয়েটারওয়ালা তাহা ফেলিয়া বিজাতীয় ক্লারিয়নেট ধরিয়াছিলেন। তাহা এদেশের দর্শকগণের

চক্ষুকর্ণেব পবিতৃপ্তি সাধন করিয়াছিল বটে, কিন্তু তাহা মবমে পশিয়া তাহাদের প্রাণ আকুল করিতে পারে না। তাহা শুনিয়া বদন অধিকাবাব বৃন্দাদৃত্তীব গ্রায় তাহাদের প্রাণ স্বতঃ বলিয়া উঠিয়াছিল—

“তেমন বাঁশী বাজেনা হেথায় !

তোদের মথুবায় !

যে বাঁশী শুনে আকুল প্রাণে

কুল তাজেছে গোপিকায় !”

যাহা হউক সূত্ৰের বিষয়, দর্শকগণেব এই প্রাণেব আকুলতা সে যুগেব থিয়েটারেব পৰিচালকবর্গ শীঘ্রই উপলব্ধি কৰিয়াছিলেন এবং

থিয়েটারের পৰিচালকবর্গ
দ্রমশ: তাহাদের ক্রেটি বৃত্তিতে
পারিয়াছিলেন

সুবিধা পাইলেই তাহারা তাহাদিগকে শ্যামেব

বাঁশী শুনাহতে আরম্ভ কৰিয়াছিলেন। “লালা-
বতা” নাটকেব কথা বলিয়াছি। এখানি পূবা-

দস্তব পারিবারিক নাটক—সেকালের এক

বাঙালী গৃহস্থ পৰিবাবেব কাণ্ডিনী হহার বিষয়বস্তু- ইহাব নাটিকা
লালাবতা সেই পরিবারের কন্যা। সে যুগে তাহাব মুখে কাণ্ডনগান
একটু অসম্ভব বলিয়াই মনে হয়, কিন্তু চুঁচুডায় যখন বঙ্কিমবাবুব
দল কতৃক নাটকটির অভিনয় হয়, তখন তাহাবা তাকে দিয়া কাণ্ডন
গাওয়াইতে সঙ্কোচ বোধ কবেন নাই। ইহার ফল সম্বন্ধে বাঙ্কিমবাবুব
সহযোগী অক্ষয়বাবু যাহা লিখিয়াছেন তাহা প্রাণিধানযোগ্য। আমি
এহা এখানে উদ্ধৃত কৰিয়া দিতেছি—

“খুব চুটিয়ে অভিনয় হইল। এখন থিয়েটারে কাণ্ডন
প্রবেশ করে নাই, আমরা লীলাবতাব মুখে খাঁটি মনোহরসাহা স্রব
লাগাইয়াছিলাম—

“কে বলে গোকুলে আমাব কানাই নাই ?

আমি সন্তত তার অঙ্গের সৌরভ পাই।

আমাব হিয়ার মাঝে, ও তাব নূপুর গাঙ্গে,

ঐ রুণু বুণু বাজে, তোরা শোন গো সবাই ॥”

এই সুরে সকলে অশ্রুপাত করিতে লাগিলেন। পাউণ্ড শিলিং পেন্স গণনায় যাপিত-জীবন মহারাজ (দুর্গাচরণ লাহা)কে সকলে কঠোর প্রাণ বলিয়া জানিত, তিনিও বালকের ন্যায় কাঁদিয়া আকুল। দীনবন্ধুবাবু আমাদের সাত খুন মাপ করিলেন, আমাকে আশীর্বাদ করিলেন। ভাটপাড়ার ঐট্টাচার্য্য মহাশয়রা ত দুই হাতে পায়ের ধূলা লইয়া, মহা আনন্দে মহা আশীর্বাদ করিলেন। বলিলেন, ছেমনটা শ্রোত ছেলাম, তেমনটাই ছাখলাম।”

একটি ক্ষুদ্র গান এত শাক্ত কোথা হইতে পাইল তাহা বলিতে হইবে কি? বহিবাররণেব বিভন্নতা সঙ্গেও সেখানকার ধনকুবের বর্ণক হইতে নৈয়ায়িক ব্রাহ্মণ পর্য্যন্ত প্রত্যেক শ্রোতা ছিলেন একই ভাবের ভাবুক—একই রসের রসিক—এবং সেই রস ঐ গানের মধ্য দিয়া ব্যক্ত হইয়াছে। গানটি তাঁহাদেরই প্রাণের কথা মধুর সুরে ফুটাইয়া তুলিয়াছিল, অমন-ই তাঁহাদের হৃদয়স্থিত রস উছলিয়া

ভগবৎ প্রেম আমাদের
জাতির মঙ্গলগণ।

পাড়িয়াছে, শুষ্ক তিমাবের খাতা বা শুষ্ক পাতের
তর্ক তাহাকে চাপিয়া রাখতে পারে নাই।

বাস্তবিক ভগবৎপ্রেম আমাদের জাতির অর্ধ-মজ্জায় এমন নিবিড়ভাবে মিশিয়া গিয়াছে যে জাতিকে ধ্বংস না করিয়া তাহার বিলোপ সাধন করা যায় না। কুশিক্ষা কুপ্রযুক্তি নাচ-সংসর্গ প্রভৃতি নানা কারণে ব্যক্তিবিশেষেব অন্তরে ইহা একছু কালের জন্য মুছাগত হইয়া থাকিতে পারে, কিন্তু যে কোন মুহূর্তে কোন শুভ ঘটনার সংযোগে তাহা পূর্ণভাবে প্রকট হইয়া উঠা বিচিত্র নয়। তখন চিরলম্পট বিলম্বজন উন্মত্ত হইয়া পরম প্রেমময়েব সন্মানে ছোটে, ঘোর পাষাণ জগাই মাধাহ উষ্মবাহু হইয়া হরিনাম কীর্তনে মত্ত হয়।

কিন্তু আমাদের এই চিরন্তন সংস্কারবশতঃ ধর্মমূলক নাটক আমাদের এত প্রিয় হইলেও অনেকে ইহাকে প্রকৃত নাটক বলিয়া স্বীকার করিতে চাহেন না, কারণ মানুষের জীবনচিত্র প্রদর্শন করাই নাটকের কাজ। মানুষ নিত্য নানা দ্বন্দ্বের সম্মুখীন হইতেছে—তাহার প্রতিবেশী বা প্রতিপক্ষের সহিত দ্বন্দ্ব, তাহার নিজ সমাজের সহিত

দম্ভ, তাহার আপন অন্তরের মধ্যে পরস্পর-বিরোধী ভাব ও প্রবৃত্তির দম্ভ—এইরূপ নানা দম্ভ তাহার জীবনযাত্রাকে জটিল হইতে জটিলতর করিয়া তুলিতেছে। নাট্যকার এই সকল দম্ভ ও সমস্তার উজ্জ্বল চিত্রে দর্শকগণের সম্মুখে ধরিয়া তাহাদের হৃদয়ে সমবেদনার উদ্রেক করেন। কতকগুলি চরিত্রের ঘাত-প্রতিঘাত ও ক্রিয়ার সাহায্যে এই চিত্র প্রদর্শন করাই নাট্যকারের ‘আর্ট’। কিন্তু ধর্মমূলক নাটকে দেবতা বা অতিমানবের লীলা প্রদর্শিত হয়, তাহার উদ্দেশ্য দর্শকগণের হৃদয়ে

ভক্তিরস প্রবাহিত করা। সেইজন্য পাশ্চাত্য পৌরাণিক ও ধর্মমূলক নাটকের নাটকত্ব সমালোচকেরা ধর্মমূলক নাটককে বর্তমান নাটকের জনক বলিয়া স্বীকার করিলেও তাহাকে

উচ্চশ্রেণীর নাটক বলিতে কুণ্ঠা বোধ করেন। এদেশে পাশ্চাত্যভাবাপন্ন শিক্ষিত সম্প্রদায়ের মন্যে অবশ্য তাঁহাদের শিষ্যের অভাব নাহি এবং তাঁহারা তাঁহাদের গুরুর ন্যায়ই পৌরাণিক বা ধর্মমূলক নাটককে পর্বর-যুগের নাটক বলিয়া মনে করেন। তাঁহারা ভুলিয়া যান যে, পাশ্চাত্যদেব জীবনধারা ও আমাদের জীবনধারা এক নহে। পাশ্চাত্যেরা ইহজীবনকে যত বড় করিয়া দেখেন আমরা তাহা দেখি না। আমরা এ জীবনকে অনন্ত জীবনের এক ক্ষুদ্রাতিক্ষুদ্র অংশ বলিয়া মনে করি এবং সেই বৃহত্তর জীবনের সহিত বিচ্ছেদই আমাদের সকল দুঃখের কারণ বলিয়া অনুমান করি। সুতরাং সেই বৃহত্তর জীবনের কেন্দ্রে অবস্থিতি করিয়া যিনি ইহাকে নিয়ন্ত্রিত করিতেছেন সেই ভগবানের সহিত মিলিত হইয়া তাঁহার পরিবারভুক্ত হইতে আমরা সততই ব্যাকুল। এই নিম্নপথ আবিষ্কার করাই আমাদের জীবনের সর্বোচ্চ সমস্তা। পৌরাণিক বা ধর্মমূলক নাটক এই সমাধানে সহায়তা করে বলিয়াই এদেশের জনসাধারণের নিকট তাহার এত আদর। ক্ষুদ্রতর সামাজিক সমস্তা লইয়া মাথা ঘামান তাহারা তত আবশ্যক মনে করে না।

এরূপ স্থলে পশ্চিম হইতে আমদানী তথাকথিত সামাজিক ও মনস্তাত্ত্বিক সমস্তামূলক নাটকগুলি যে এদেশে সহজে জনপ্রিয়তা লাভ করিতে পারিবে এরূপ আশা করা যায় না। আর আমাদের পৌরাণিক

নাটকগুলিকে ঠিক দেবলীলাত্মক নাটক বলা যায় না, সে কথা পূর্বে বলিযাছি। সেগুলিতে মাঝে মাঝে অলৌকিক দৈবশক্তির প্রভাব প্রদর্শিত হইলেও দেবতারা প্রকৃতপক্ষে আমাদেরই ন্যায় সুখদুঃখাভিভূত মানবরূপেই দেখা দেন। এমন কি স্বয়ং ভগবান পর্য্যন্ত আমাদের গৃহে জন্ম গ্রহণ করিয়া আমাদের সতিত সেবক সখা পুত্র দায়িত্ব প্রভৃতি সকল প্রকার প্রেমের সম্বন্ধ পাতান। ফলে তিনি ঐতিহাসিক বীর বা সামাজিক ও পারিবারিক বন্ধন ছিন্ন করিতে সতত আগ্রহশীল রোমাঞ্চিক নায়ক নায়িকা আপেক্ষা আমাদের অধিক আপনার জন হইয়া পড়েন। সুতরাং স্বভাবতই উক্ত বীর ও নায়ক নায়িকাদের নৈলীকাহিনী আপেক্ষা তাঁহার লীলাকাহিনী এদেশের জনসাধারণের প্রাণে অধিকতর আনন্দ সঞ্চাৎ করে—তাহারা তন্ময় হইয়া সেই সুখবস পান করে। বস্তুতঃ আমাদের পৌরাণিক নাটক ও ইউরোপীয় পৌরাণিক নাটক এক জাতীয় নহে—উভয়ের মধ্যে আকাশ পাতাল প্রভেদ। ইউরোপীয় পৌরাণিক নাটক এখন যাদুঘরের জিনিস হইয়া দাঁড়াইয়াছে, আর আমাদের পৌরাণিক নাটক হইতেছে স্বর্গীয় প্রেমবনের সজাব প্রাপ্তবণ। বর্তমানকালে ইউরোপের একমাত্র পূর্বোল্লিখিত ওয়ার আন্সারগাওয়ার “প্যাশান প্লে”র সতিত আমাদের পৌরাণিক নাটকের তুলনা করা যাইতে পারে। কিন্তু জনসমাজের উপর প্রভাবের কথা বিবেচনা করিলে সেই “প্যাশানপ্লে”ও আমাদের পৌরাণিক নাটকের পার্শ্বে অনেকটা নিম্নতর হইয়া পড়ে, কারণ এখনও পর্য্যন্ত আমাদের জনসাধারণের মধ্যে সেই ভাবপ্রবণ প্রেমিক প্রাণ পূর্ণভাবে বিরাজ করিতেছে।

কিন্তু প্রশ্ন হইতেছে, ‘অর্ট’ হিসাবে পৌরাণিক নাট্যাভিনয়ের স্থান কোথায়? আমি এ সম্বন্ধে নিজের অভিমত প্রকাশ না করিয়া স্রবিখ্যাত নাট্যসমালোচক ডালিংটন সাহেবের মত উদ্ধৃত করা সমীচীন বোধ করিতেছি, কারণ ইঁহাকে পৌরাণিক নাটকের ‘স্বভাবতঃ বা সংস্কারবশতঃ’ পক্ষপাতী বলিয়া কেহ সন্দেহ করিতে পারিবেন না।

পৌরাণিক নাটক ও তাহার
অভিনয় উচ্চশ্রেণীর ‘অর্ট’
বলিয়া দাবী করিতে পারে

স্রবিখ্যাত নাট্যসমালোচক ডালিংটন সাহেবের
মত উদ্ধৃত করা সমীচীন বোধ করিতেছি,
কারণ ইঁহাকে পৌরাণিক নাটকের ‘স্বভাবতঃ বা

ওবার অস্মারগাওয়ের “প্যাশান প্লে”র অভিনয় দেখিয়া ইনি প্রথমে লিখিয়াছেন,—“The moving force behind it—the thing which kept the audience silent and spell-bound on hard seats for eight hours, unmindful of cramped limbs and aching bones—was the force of tradition rather than dramatic virtuosity, of emotion rather than judgment, of religious awe rather than artistic appreciation” অর্থাৎ ‘প্যাশান প্লে’র যে শক্তি সহস্র সহস্র দর্শককে মন্তমুগ্ধ করিয়া আট ঘণ্টা কাল কঠিন আসনে বিষম শাবীরিক ক্লেশ সম্বন্ধে নিস্তব্ধভাবে বসাইয়া রাখে তাহা একটা চিরাগত প্রথাগত শক্তি মাত্র—তাহাতে কলাজ্ঞান অপেক্ষা ভাবের প্রাধান্যই অধিক প্রকাশ পায়—সুতরাং এ অভিনয়কে উৎকৃষ্ট নাট্যকলার নিদর্শন না বলিয়া গভীর ধর্মভাবের অভিব্যক্তি বলাই উচিত।’ কিন্তু আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, পরক্ষণেই লেখক তাঁহার মত পরিবর্তন করিয়া বলিতেছেন, “Even as I write, my mind misgives me; the dividing line between religion and art is so narrow and so easily crossed that I feel I am overbold to attempt to draw it so firmly. ‘Art,’ says Goethe, ‘rests upon a kind of religious sense; it is deeply and ineradicably in earnest.’The Passion Play, certainly, is a work of art, because it is a story in effective dramatic form, and confirms to Goethe’s requirements by being deeply and ineradicably in earnest.” ডার্লিংটন সাহেব ‘প্যাশান প্লে’ সম্বন্ধে প্রথমে যে মত প্রকাশ করিয়াছিলেন পাশ্চাত্য দেশে অনেকেই সে মত পোষণ করিয়া থাকেন, তাহা বলিয়াছি। তাঁহাদের মতে ধর্মের ও আর্টের ভিত্তি এক নহে—সুতরাং যাহা ধর্মভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত, তাহা আর্ট হইতে পারে না। ডার্লিংটনও প্রথমে পূর্বসংস্কার বশতঃ এই মতই সমর্থন

করিয়াছিলেন, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে “প্যাশান প্লে”র অভিনয় তাঁহাব অজ্ঞাতসারে তাঁহার হৃদয়মধ্যে একটা বিপ্লব উপস্থিত করিয়াছিল। সুতরাং তিনি পূর্বোক্ত মত প্রকাশ করিয়াই তাহা প্রত্যাহাব করিয়াছেন এবং গেটের মত অসঙ্কোচে গ্রহণ করিয়া “প্যাশান প্লে”র ন্যায় ধর্মমূলক নাটকেব বচনা বা অভিনয় যে একটা বিশিষ্ট আর্ট তাহা স্বীকার করিয়াছেন। পাশ্চাত্য জগতের অন্যতম শ্রেষ্ঠ মনীষী গেটে ছিলেন একাধারে কবি, নাট্যকার ও বিবিধ কলাজ্ঞ। সুতরাং তিনি আর্টের যে সংজ্ঞা দিয়াছেন তাহা সমাদেবের সহিত গ্রহণযোগ্য। তাঁহাব মতে, ধর্ম ও আর্টের মধ্যে কোন অনতিক্রমণীয় ব্যবধান নাই, বরং এক প্রকার ধর্মভাবই আর্টের ভিত্তি, কাবণ গভীর ও অটল গাভুরিকতাই ইহার প্রাণ। বাস্তবিক চিত্র, ভাস্কর্য্য, স্থাপত্য প্রভৃতি সমবিধ কলাব যে সকল মনদর্শন এখনও পশ্চিম জগতের মধ্যে শ্রেষ্ঠ বলিয়া স্বীকৃত হয় সেগুলির অধিকাংশই ধর্মভাবের উপরে প্রতিষ্ঠিত। আমাদের অন্তরেব গভীরতম প্রদেশে যে অবিনশ্বর ধর্মভাব দিবাজ করিচ্ছে, আমাদের পৌরাণিক বা ধর্মমূলক নাটকগুলি তাহাবই অভিব্যক্তি, সুতরাং গেটের সংজ্ঞানুসারে সেগুলি যে উচ্চ শ্রেণীর আর্টের পর্যায়েভুক্ত তাহাতে সন্দেহ নাই।

কিন্তু এই সকল স্থায়ী ভাব ব্যতীত, মধ্যে মধ্যে কোন নতন ভাবের প্রবল বাণ্য আসিয়া জনসাধারণের হৃদয়ে প্রবল হবজ উৎপন্ন কবে। বুদ্ধিমান রজ্জালযেব অধ্যক্ষগণ সেই দিকে দৃষ্টি বাখেন এবং অনিলসে সেই ভাবের পবিপোষক নাটক অভিনয়েব ব্যবস্থা কবেন। এইকপ “কোপ বুঝিয়া কোপ নারা”ব ফলে তাঁহাবা যথেষ্ট পরিমাণে লাভবানও হইয়া থাকেন। এমন কি, একজন লিখিয়াছেন, নাটক লিখিয়া সাফল্য লাভ নবিতে হইলে সকল সমযেই কালেব মেজাজ বুঝিয়া লেখা উচিত—“A drama to be successful should be suited to the temper of the times.” ইংল্যাণ্ডেব নাট্যশালার ইতিহাস লেখক জেনেস্ট (Genest)ও বলিয়াছেন, “Every theatrical work should (if possible) be written according to the seasons.”

অর্থাৎ যতদূর সম্ভব মস্খুম বুঝিয়া নাটক লেখাই কর্তব্য। অবশ্য কেবল থিয়েটারে অর্থাগম দোখিয়া যদি নাটকের সাফল্য বিচার করা হয়, তাহা হইলে এই উক্তি এক হিসাবে সত্য বলিয়া স্বীকার করিতে হয়। একটা উদাহরণ দই। বলিয়াছি, বেঙ্গল থিয়েটার মাইকেলের ‘শশ্মিষ্ঠা’ নাটক লইয়া অভিনয় আরম্ভ করেন, কিন্তু দুঃখের বিষয় আয়ের দিক দিয়া তাহাতে বড় সুবিধা হয় না। কিন্তু ভাগ্যক্রমে সেই সময় তাবাকেশ্বরের মোহন ও এলোকেশীর ব্যাপার লইয়া দেশের মধ্যে তুমুল আন্দোলন উপস্থিত হইয়াছিল। বেঙ্গল থিয়েটারের কর্তৃপক্ষেরা সে সুযোগ ত্যাগ করেন না। তাঁহারা “শশ্মিষ্ঠা” নাটকের পাবেই “মোহনের এই কি কাজ?” নামে একটি নাটক অভিনয় করিয়াছিলেন এবং তাহার ফলে তাঁহাদের কপাল একেবারে ফিবিয়া গিয়াছিল! সুতরাং টিকিটঘরের কষ্টি পাথর অনুসারে এই ‘লজ্জা’ নাটককে ‘শশ্মিষ্ঠা’র উপরে স্থান দেওয়া উচিত। কিন্তু এ সিদ্ধান্ত বোধ হয় কেহই অনুমোদন করিবেন না। বস্তুতঃ এই সাময়িক নাটকগুলি স্বল্পায়ু হইয়া থাকে—যতদিন আন্দোলনের জোব থাকে, ততদিন ইহা জীবিত থাকে—তাহার পরে বিস্মৃতির সাগরে ডুবিয়া যায়। এমন কি এইরূপ সাময়িক আন্দোলনের উপর প্রতিষ্ঠিত উৎকৃষ্ট নাটকসমূহও এই দশা প্রাপ্ত হইয়া থাকে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ, “নীলদর্পণ” নাটকের নাম করা যাইতে পারে। প্রথম সাধারণ রঙ্গালয়ে ন্যাশানাল থিয়েটার এই নাটক লইয়াই অভিনয় আরম্ভ করেন এবং এই নাটক সে সময়ে কিরূপ জনপ্রিয় ছিল তাহা সকলেই জানেন। কিন্তু নীলকরদের বিরোধানের সঙ্গে সঙ্গে এমন একটি চমৎকার নাটকও রঙ্গালয় হইতে অন্তর্হিত হইয়াছে। একথা সত্য যে, নবীনমাধব ও তোরাব কর্তৃক ক্ষেত্রমণির উদ্ভাবের ন্যায় ইহার দুই চারিটি দৃশ্য পরে রূপান্তরিত হইয়া অনেক নাট্যকারের সফলতা অর্জনে সহায়তা করিয়াছে, কিন্তু ইহাতে কেবল এই প্রমাণ হয় যে, যে সকল ব্যাপার চিরকাল ঘটিয়া আসিতেছে তাহার চিত্র কখন পুরাতন

হয় না। স্তব্ধতা আৰ্শিক সাফল্যকেই একমাত্র সাফল্য বলিয়া ধৰিবে। ও
দেখা যাইবে যে, অস্থায়ী সাময়িক নাটকগুলি অপেক্ষা যে সকল
নাটক চিৰপ্ৰিয় বিষয়বস্তু লইয়া লিখিত হয় সেগুলি পৰিণাম
অধিকতৰ আয়প্ৰদ হয়।

সাধাৰণঃ কল্পনা নাটক জনসাধাৰণেৰ হৃদয়গ্ৰাহী হয় উপৰে
তাহাৰ আদোচনা কৰিলাম। কিন্তু সকল দৰ্শকেৰ শিক্ষাদীক্ষা কৰি

প্ৰকৃত এক প্ৰকাৰ নহে এবং নাট্যকাৰক
ভিষ্টৰ হিউগোৰ মতে যথাসম্ভৱ সকল শ্ৰেণীৰ দৰ্শকেকৈ তুষ্ট কৰা
দৰ্শকবান্ধন যোগ্য হয়।

৩। সুৰখ্যাত ফৰাসী ঔপন্যাসিক, কবি ও
নাট্যিক ৭ ভিক্টৰ হিউগো (Victor Hugo) দৰ্শকগণকে তিন শ্ৰেণীতে
ভাগ কৰি দেন —(১) সাধাৰণ দৰ্শক যাহাব নাটকীয় প্ৰিয়া
দেখি বা শুনি উৎসুক নাটকেৰ ভাৱ ৰস চৰিত্ৰেৰ প্ৰতি তাহাদেৰ
দৃষ্টি পৰে ন বটোৱা পৰমতঃ, প্ৰিয়াৰ পৰ কিয়া দেখিতে পাতি ই
জানি। সম্ভৱ হয় এং সেগুনি যত উত্তেজনাপূৰ্ণ হয়, সেই
তাহাদেৰ ভালন্দৰ নানা পাডিয়া যায়, স্তব্ধতা এহকপ বটোবলল
নাটকেৰ তাগিদেৰ নিৰুপিত প্ৰিয়। (২) স্থানলোক বা হ্ৰদয় ভাৱপূৰণ
দৰ্শকবৃন্দ এই জাতীয় দৰ্শকগণেৰ বসপিপাস্ত হৃদয় তগাধ সন্তান-
ভূমিতে পাবপূৰ্ণ প্ৰেম ও ভাবেৰ উচ্ছ্বাস দৰ্শকে সহজেই পাই
গিলে। ৩। এই শ্ৰেণীৰ দৰ্শকেৰ সংখ্যা আমাদেৰ দেশে পূৰ
বেশী এই অংশেই যাহাব নাটক সাধাৰণতঃ ঘটনাপ্ৰধান না হৈয়া
ৰসপ্ৰধান হওত। (৩) চিন্তাশীল দৰ্শকবৃন্দ—যাহাব তাহাদেৰ চিন্তাৰ
গাহান্য পাহাব প্ৰণীয়াশায় অভিনয় দেখিতে আসেন। নাটকেৰ
মধ্যে মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা ও দাৰ্শনিক গভীৰতাৰ সন্ধান পাইল
তাহাব আনন্দিত হন এবং সবদা তাহাদেৰ লক্ষ্য থাকে চৰিত্ৰেৰ
বৈশিষ্ট্য ও ক্ৰমবিকাশেৰ প্ৰতি। বলা বাহুল্য, এই শ্ৰেণীৰ দৰ্শকেৰ
সংখ্যা সৰ্বত্ৰই খুব অল্প।

যে সকল প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰেৰ নাটক এই তিন শ্ৰেণীৰ
দৰ্শকেকৈ এককালে সমুৰ্ত্ত কৰিতে পাবে তাহাৱাই সৰ্বাপেক্ষা অধিক

সফলতা লাভ করিতে পারেন। সেক্সপিয়ারের “হ্যামলেট” নাটক এইরূপ নাটকের একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ। কিন্তু কবিবর গেটের সুবিখ্যাত “ফাউস্ট” নাটকের রস কেবল তৃতীয় শ্রেণীর অর্থাৎ চিন্তাশীল দর্শকগণই উপভোগ করিতে পারেন, সুতরাং তাঁহার খ্যাতি

শিক্ষিতদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। গেটের সঞ্চিত
গেটে ও সেক্সপিয়ারের মধ্যে
প্রভেদ সেক্সপিয়ারের প্রভেদ এই খানেই। উভয়েই

সাধারণ নাট্যপ্রতিভার অধিকারী ছিলেন, কিন্তু সেক্সপিয়ার ছিলেন সাধারণ রঙ্গালয়ের গদ্যাক্ষ ও অভিনেতা, সর্বশ্রেণীর দর্শকগণের রুচি প্রকৃতির প্রতি সবদা লক্ষ্য রাখিয়া তাঁহাকে নাটক লিখিতে হইত, নতুবা থিয়েটার চালান দুর্ঘট হইত। তন্নিমিত্ত তিনি ছিলেন সাধারণ রঙ্গালয় সম্বন্ধে ‘বিশেষজ্ঞ’, সেখানকার অভিনেতাদের গুণ ও বৈশিষ্ট্য তিনি ভালরূপেই জানিতেন এবং নাটক লিখিবার সময় সেই জ্ঞান পূর্ণভাবে প্রয়োগ করিতেন। পঞ্চাশের গেটে ছিলেন রবাল্ডনাথের ছাত্র ‘সৌখীন’ নাট্যকার। যদিও Duke of Saxe-Weimar-এর সচিবরূপে তিনি কিছুদিন রাণাবাড়ীর নাট্যালয় পরিচালনা করিয়াছিলেন, সাধারণ দর্শকগণের কথা কখন তাঁহাকে ভাবিতে হয় নাই। তিনি ছিলেন জার্মানির শ্রেষ্ঠ কবি -- সাধারণতঃ উচ্চ কল্লনারাজ্যেই তিনি বাস করিতেন। তিনি তাঁহার ‘ফাউস্ট’ নাটকখানি লিখিতে আরম্ভ করিয়াছিলেন তখন বয়সে, আর তাহা শেষ করিয়াছিলেন যে বৎসর তাঁহার মৃত্যু হইল সেই বৎসরে— ১৮৩২ খ্রীষ্টাব্দে। তখন তাঁহার বয়স তিরিশী বৎসর। এই সুদীর্ঘকাল নাটকখানি দার্শনিক কবির মানস রাজ্যে বাস করিয়া অবিরত তাঁহার উচ্চ চিন্তাধারা দ্বারা পুষ্ট হইয়াছিল, ভূমিষ্ঠ হইবার অবসর পায় নাই, সুতরাং স্থূলজগতের রঙ্গভূমির সঞ্চিত ইহার সম্পর্ক ছিল না। বলা বাহুল্য এরূপ নাটক সাধারণ দর্শককে কখন আকৃষ্ট করিতে পারে না।

বস্তুতঃ সাধারণ রঙ্গালয়কে বাঁচাইয়া রাখিতে হইলে গেটের জায় নাট্যকার হইলে চলে না, চাই সেক্সপিয়ারের ছাত্র নাট্যকার।

গিৰিশচন্দ্ৰ ছিলেন এওঁ শেষোক্ত শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰ। সেক্সপিয়াৰেৰ
 ন্যায় তিনি ৰুজ্জালয়েৰ অধ্যক্ষ ও অশ্বিনেতা ছিলেন, এবং মাংসেণ
 দৰ্শকগণেৰ শিক্ষা দাখল কৰি ও মনোভাৱেৰ
 গিৰিশচন্দ্ৰ ছিলেন সেক্স-
 পিয়াৰজাগীৰ নাট্যকাৰ সাক্ষত পূৰ্ণভাৱে পৰিচয় ও সন্মানভূষিতসম্মত
 ছিলেন। শিক্ষিত ও অশিক্ষিত উভয় শ্ৰেণীত
 দৰ্শকগণেৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়া তিনি শতাব্দেৰ তৃপ্তি ও শিক্ষাৰ জন্য
 নাটক লিখিছেন এবং সেই তথ্যই তিনি আম'দেৰ মৰণাপন্ন বজাৰমণ্ডল
 ফিগাইয়া আনিয়া তাহাৰ মধ্যে নৃত্য জীবন সঞ্চাৰে সমর্থ হইয়াছিল।
 আমাদেৰ নাট্যসাহিত্যকে তিনি বিকল্প ঐশ্বৰ্য্যশালা কৰিয়া গিয়াছেন,
 তাহাৰ একটা সংক্ষিপ্ত বিবৃতি পদবৰ্ত্তী অধ্যায়ে দিব ব চেপ্টা কৰিব।

ষষ্ঠ অধ্যায়

গিরিশশুগ

বাংলার রঙ্গালয়ে ও নাট্যসাহিত্যে গিরিশচন্দ্রের দান।

যে সকল গুণ থাকিলে নাট্যজগতের অধিনায়ক হওয়া যায়, গিরিশচন্দ্র তৎসমুদয়ের প্রচুর পরিমাণে অধিকারী ছিলেন, তাহা আর্ম গত অধ্যায়ে বলিয়াছি। কিন্তু রাত্তিমত পবিশ্রম করিয়া তাঁহাকে এই অধিকার অর্জন করিতে হইয়াছিল। অসামান্য নাট্যপ্রতিভা, তাস্ত্র্যবোধশক্তি ও সহানুভূতিপূর্ণ হৃদয় লইয়া তিনি জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, কিন্তু লোকসমক্ষে নাট্যকাররূপে প্রকট হইবার পূর্বে বহুবৎসরব্যাপী শিক্ষা, সাধনা ও অভিজ্ঞতা দ্বারা তিনি এই সকল ঈশ্বরদত্ত গুণের পুষ্টিসাধন করিয়াছিলেন। ইহাই ছিল তাঁহার বৈশিষ্ট্য এবং সেই জন্যই তিনি এত সাফল্য লাভ করিয়াছিলেন। প্রতিভা ভগবানের দান সন্দেহ নাই, আর জন্মগত প্রতিভা না থাকিলে কেহ কেবল চন্দঃশাস্ত্র মুখস্থ করিয়া বা কাব্যগ্রন্থ পড়িয়া কবি হইতে পারে না তাহাও সত্য—কিন্তু এ কথাও সত্য যে, প্রতিভাকে কার্য্যকরী করিতে হইলে শিক্ষা ও অভিজ্ঞতা দুইই আবশ্যিক। অধ্যাপক ব্র্যাক্সার ম্যাথিউজ্ চিকিৎসা বলিয়াছেন, “It is true that the poet is born, not made; but it is also true that after he is born he has to be made.” প্রতিভা জন্ম হইতে লব্ধ হইলেও প্রয়োগকৌশল শিক্ষা ব্যতীত তাহাকে রূপদান করা যায় না। তাহার পর চাই তাহা প্রকাশের সুযোগ। মাইকেল অসাধারণ কবিপ্রতিভা লইয়া জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন এবং দেশ-বিদেশের কবিদের কাব্য লিখিবার দ্বারা অনুশীলন করিয়া তাহার প্রয়োগকৌশলও পূর্ণভাবে আয়ত্ত করিয়াছিলেন। তথাপি আমরা

তাহাকে পাইতাম না, যদি না বেলগাছিয়া থিয়েটারের সংস্কেৰে আসিয়া তাঁহাৰ আত্মপ্ৰকাশেৰ সুযোগ ঘটতি। সাধক বামপ্ৰসাদেৰ প্ৰভু গুণগ্ৰাচী না হইলে তাঁহাৰ প্ৰতিভা বোধ হয় হিসান্দেৰ খাগাব মধোই আবদ্ধ থাকিত। জীৱিকা অৰ্জনেৰ জন্তু গিৰিশচন্দ্ৰকেও সন্তোষগৰা আফিসেৰ নৌবস হিসাবপত্ৰেৰ 'আবত্ৰ' গিয়া পাড়িতে হইছিল। সৌভাগ্যবশত তাঁহাৰ আজন্ম বসপিপাস্ত হৃদয় তাঁহাকে দোব কৰিয়া দেখান হইছে টানিয়া আনিয়া বঙ্গদেশে ফেলিয়া দিয়াছিল, নতুবা হয়ত আমবা তাহাকে কাবাহ নাম।

যাহা হউক, গিৰিশচন্দ্ৰ নিজ প্ৰাৰম্ভিক প্ৰকাশ্য প্ৰচুৰ সুযোগ পাইয়াছিলেন এং সে সুযোগেৰ সদাবহানত কৰিয়াছিলেন যথেষ্ট পৰিমাণে। তিনি তীক্ষ্ণদৃষ্টি, চিন্তাশীল ও ভাবুক ছিনে—যাহা কিছু দেখিতেন ও শুনিতেন গভীৰভাবে তাঁহাৰ তাৎপৰ্য্য হৃদয়ঙ্গম কৰিতে চেষ্টা কৰিতেন। কোন বিষয়ে কিছু সন্দেহ জন্মিলে তাঁহাৰ অনুসন্ধিৎসু মন স্থিৰ থাকিতে পাবিত না, তৎক্ষণাত জিজ্ঞাসাবাদ ও অধ্যয়নেৰ সাহায্যে তিনি তাহা নিবাকবণেৰ চেষ্টা কৰিতেন। একায়ে তাঁহাৰ ছোট বড় জ্ঞান ছিল না। বলহৎসৰ পূবেৰ কথা—একদিন কং পসঙ্গে তিনি আগাকে বলিলেন, “দেখুন, আমি লক্ষ্য কৰিয়াছি

গিৰিশচন্দ্ৰেৰ শিক্ষা ও
সাধনাৰ ব্যক্তি

য. উত্তমাস্থেৰ বোগ ও নিম্নাস্থেৰ বোগ ৰোগীৰ
নেৰ উপৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰ ক্ৰিয়া কৰে; যেমন
কাচাৰও উদবেৰ পীড়া হইলে সে যেকপ

মুহূৰ্ত্তে পাৰে, যক্ষ্মাদিৰ ন্যায় বক্ষঃপীড়াগ্ৰস্ত ব্যক্তি সেকপ হয় না—এমন কি শোমোক্ত পীড়া যত অগ্ৰসৰ হয় বোগী যেন ততই আপনাকে স্তম্ভ মনে কৰে। ইহাৰ কাৰণ কি বলিতে পাবেন? এ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য বিশেষজ্ঞেৰা কি বলেন?” আমি সে সময় অস্থান্য বিষয়েৰ সতিত শাবাববিজ্ঞানেৰও অধ্যাপনা কৰিতাম, বোধ হয় সেই ৫৮ই শিনি আমাকে এ প্ৰশ্ন কৰিয়াছিলেন। যাহা হউক, আমি ইহাৰ সত্তত্ত্ব দিতে অক্ষমতা জ্ঞাপন কৰিয়া তাঁহাকে বলিলাম যে, আমাৰ অধীত গ্ৰন্থগুলিৰ মধ্যে এ প্ৰশ্নেৰ আলোচনা আমি দেখিতে

পাই নাই। তিনি তখন দেহসম্পর্কী-মনস্তত্ত্ব (Physiological Psychology) বিষয়ে সংকালে প্রচলিত যে দুইখানি প্রামাণ্য গ্রন্থ আমার নিকট ছিল তাহা চাহিয়া লইলেন এবং নাহাতে তাঁহার পক্ষেও উক্তব না মিলিলেও মনোনিবেশ সহকারে কিছুদিন ধবিয়া তাহা পাঠ করিলেন। ঘটনাটি সামান্য, কিন্তু ইহা হইতে আমি যে কেবল তাঁহার তত্ত্ব-জিজ্ঞাসু মনের পরিচয় পাইয়াছিলাম তাহা নয়, তিনি যে কিরূপ ভাবে পরীক্ষিত মনস্তাত্ত্বিক সত্যের উপর তাঁহার নাটকগুলি গড়িয়া তুলিতেন তাহাবও আভাস পাইয়াছিলাম।

✓ এইরূপে সারাজীবন পরীক্ষণ, পর্যবেক্ষণ, অধ্যয়ন প্রভৃতির সাহায্যে গিরিশচন্দ্র বহুবিধ বিষয়ে জ্ঞান লাভ করিয়াছিলেন এবং সেই সকল অর্জিত তত্ত্বের দ্বারা তিনি তাঁহার নাটকসমূহের সম্পদও যথেষ্ট পরিমাণে বৃদ্ধি করিয়াছিলেন। অবশ্য যে সকল দার্শনিক তত্ত্ব সাধারণের বোধগম্য নয়, তাহা তাহাদিগকে আনন্দ দান করিতে পারে না। সেগুলিকে উপভোগ করিতে পাবেন কেবল ভিত্তির মিথ্যা-বর্ণিত তৃতীয়-শ্রেণীর দর্শকেরা। কিন্তু অতি নোবস তত্ত্বও কেমন করিয়া সবস ও সাধারণের উপভোগ্য করিতে পারা যায় গিরিশচন্দ্র তাহা জানিতেন। ফলে তাঁহার মস্তিষ্কলব্ধ জ্ঞান তাঁহার দরদভবা হৃদয়রাগ রঞ্জিত হইয়া এক অপূর্ব শ্রী ধারণ করিত। তিনি যে অগাধ সহানুভূতি-পূর্ণ হৃদয় লইয়া জনাগ্রহণ করিয়াছিলেন তাহা সুখা ও সাধুগণের সংসর্গে ক্রমশঃ প্রশস্ততর হইয়াছিল। তিনি উচ্চতম হইতে নিম্নতম

পর্যন্ত সকল শ্রেণীর লোকের সহিত অবাধে
গিরিশচন্দ্রের বর্গদশিতা ও
সর্বব্যাপী সহানুভূতি
মেলামেশা করিতেন, তাহাদের প্রাণের দুঃখ
তিনি নিজের প্রাণের ভিতর অনুভব করিতেন,

তাহারা কি চায় ও কেন তাহা চায় তাহা তিনি ভালরূপেই জানিতেন। সমাজ-পরিত্যক্ত পতিত ও পতিতাদের মধ্যেও যে উচ্চ হৃদয় থাকিতে পারে এবং পক্ষান্তরে অতি শিক্ষিতের মধ্যেও যে ঘোর স্বার্থপর পিশাচের অধিষ্ঠান বিরল নয় তাহা তিনি সচক্ষে প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন। আবার ঘটনাচক্রে বা সংসর্গক্ষে অতি মন্দ চরিত্রও কেমন করিয়া

দেবোপম নিমূল হইয়া যায় তাহাও তিনি অনেক দেখিয়াছিলেন। সুতরাং তিনি ভীষ্ম আদর্শ সম্মুখে রাখিয়াই এ সকল চরিত্র আঁকিয়াছিলেন। তবে কোন কোন চিত্র তিনি সাধারণ দর্শকগণের মানসপটে দৃঢ়ভাবে মুদ্রিত করিয়া দিবার জন্যই বোধ হয় তাহাদের স্বাভাবিক বর্ণ অপেক্ষা কিঞ্চিৎ গাঢ়তর বর্ণে রঞ্জিত করিয়াছিলেন। এ বিষয়ে তাঁহার পূর্ববর্তী নাটককাব্যগণের মধ্যে দীনবন্ধু বাবুকেই তাঁহার সহিত তুলনা করা যাইতে পারে। বলিতে গেলে, দীনবন্ধু বাবুই প্রথমে এইরূপ প্রত্যক্ষ চরিত্র লইয়া নাটকলেখার পথ প্রদর্শন করেন। লোকচরিত্র সম্বন্ধে তাহার অপূর্ব অভিজ্ঞতা এবং তীব্র ও সব ব্যাপী সহানুভূতির গুণেই তিনি এই কার্য করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্রও এই সকল গুণ সমভাবে বর্তমান ছিল এবং সেই জন্যই তাঁহার রচিত চরিত্রগুলি এরূপ ভাবন্ব হইত।

বিশ্ব এ সকল সামাজিক নাটক সাধারণতঃ অভিজাত বা মধ্যবিত্ত সমাজের ব্যাপার লইয়া লিখিত হইত, সুতরাং তাহারা সমাজের উচিত আলোড়ন সৃষ্টি করিলেও নিম্নতলে যে তাহাদের প্রভাব বিশেষ অনুভূত হয় নাই তাহা মানিতে হইবে। যে নাটক সমগ্র জাতি হৃদয়ের অন্তস্তল স্পর্শ করিতে পারে না বা তাহার স্পন্দন যে নাটকের ভিতর দিয়া ফটিয়া উঠে না তাহাকে পূর্ণভাবে 'জাতীয় নাটক' নাম দেওয়া অসম্ভব বলিয়াই বোধ হয়। আমাদের সমাজ এখনও পঞ্চাশ পনের পোচান আধ্যাত্মিক ভিত্তির উপর দণ্ডায়মান বহিয়াছে; এ সমাজে যে শীঘ্র ধর্মমূলক নাটকের পবিবর্তে পাশ্চাত্যেরূপে লিখিত আধুনিক সামাজিক নাটকসমূহ আবির্ভাব আদৃত ও প্রভাবশালী হইয়া উঠিবে এরূপ মনে করা ভুল। গিরিশচন্দ্র এ পৌরাণিক নাটকের প্রতি গুণা বুঝিতেন, কারণ তিনি নিজেও আজন্ম অমুরাগ অমুরূপ রসের রসিক ছিলেন। শৈশবকাল হইতেই তাঁহার মধ্যে প্রেম ও ভক্তিবাব নানা রূপে পবিপুষ্ট হইয়াছিল। তাঁহাদের বাটীতে শ্রীধর বিগ্রহ প্রতিষ্ঠিত ছিলেন এবং তাহার নিত্যপূজা হইত। সন্ধ্যাকালে তিনি তাঁহার খুল্ল-পিতামহীর নিকট

বসিধা রামায়ণ মহাভারতের কথা ও ভাগবতাদি পুবাণের কাহিনী শুনিতেন—শুনিতেন শুনিতেন তন্ময় হইয়া যাইতেন—নায়ক নাট্যিকাদেব স্রুথে দুঃখে তাঁহার হৃদয় আনন্দে বিষাদে পূর্ণ হইয়া যাইত। এমন কি শুনা যায়, বৃন্দাবনের কৃষ্ণপ্রেমোন্মত্ত গোপগোপীগণের বিবহব্যথা তাঁহার মর্মস্থলে এরূপ গভীর রেখাপাত করিয়াছিল, যে তিনি বৃদ্ধ বয়সেও মাথুবলীলাকাতরন শুনিতেন পাবিতেন না। বাল্য ও কৈশোর কালে তিনি যান। পাঁচালী, কথকতা, কবি ও হাফ আখড়ার গান সর্বদাই শুনিতেন এবং সেই বয়সেই সে সকলের রস গ্রহণ করিতে পারিতেন। যান। কথকতা শুনিতার সময় তাঁহার স্বাভাবিক ভক্তি-কণার্দ্রজদয় সহজেই উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠিত—কথায় কথায় চক্ষু আশ্রু-ভারাক্রান্ত হইত। তাহার পব শৌর্যকালে তিনি নিজেই যাত্রা দল গঠন করিয়া তাঁহার নটজীবন আবিস্কৃত করেন তাহা পূর্ব বলিয়াছি। নাট্যকাররূপেও তিনি প্রথমে পৌৰাণিক বিষয় অবলম্বন করেন পৌৰাণিক গীতিনাট্য “আগমনী”ই তাঁহার প্রথম নাটক নাটক বা নাটিকা ; এবং তাঁহার শেষ নাটক—“তপোবল”।

১৮৭৭ খ্রীষ্টাব্দে গির্বিষচন্দ্র ‘গ্রেট গ্লাশাখাল’ থিয়েটারে যোগদান করেন এবং বিশেষ কার্যে তাহার ‘গ্রেট’ বিশেষণ বর্জন করিয়া তাহার নাম দেন, ‘গ্লাশাখাল থিয়েটার’। সেই বৎসর দুর্গাপূজা উপলক্ষ্যে সেখানে তাঁহার “আগমনী” নাটকটি প্রথম অভিনীত হয়। তখন গির্বিষচন্দ্রের বয়স ৩৩ বৎসর। ইহাতেই বুঝা যায়, তিনি ক্রিপ

সুদীর্ঘ সাধনা দ্বারা আগনাকে প্রস্তুত করিয়া-
 গির্বিষচন্দ্রের দীর্ঘকালব্যাপী সাধনা ছিলেন। অসাধারণ প্রতিভার অধিদারী হইয়াও তিনি কখন শিক্ষার্থীর আসন ছাগ করেন নাই —

সকল সময়েই তাঁহার মনে হইত তাঁহার শিক্ষা সম্পূর্ণ হয় নাই — এট জন্ম দেখিতে পাই যে, যখন তাঁহার শিষ্য বা শিষ্যকল্প ব্যক্তিবাদ নাট্যকাররূপে সর্বত্র বঙ্কলয়ে বিবাজ করিতেছেন, তখনও তিনি লোক-চক্ষুর অন্তরালে শিক্ষানবিশরূপে বঙ্কিমচন্দ্রের উপগ্রাস, মাইকেলের “মেঘনাদ বধ”, নবীনের “পলাশীর যুদ্ধ” প্রভৃতি গ্রন্থ লইয়া নাট্যরচনা

হাত পাকাইতেছেন! তাহার পর দুর্গাপূজা উপলক্ষ্যে সহসা “আগমনী”র ন্যায় একটি ক্ষুদ্র গীতিনাট্যের একান্ত প্রযোজন হওয়ায় তিনি অনুরুদ্ধ হইয়া তাহা লিখিয়াছিলেন বটে, কিন্তু তখনও আত্ম-প্রকাশে সম্মত হন না—“মুকুটচরণ মিত্র” এই ছদ্মনাম দিয়া নাটিকাটি প্রকাশ করিয়াছিলেন। ইহার পর তিনি “অকাল বোধন” ও “দোল লীলা” নামক আরও দুইখানি অনুরূপ ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন, কিন্তু তাহাঁদের পরেই পুনরায় তৃণোস্ত্রাব অবলম্বন করেন। “দোল লীলা” ১৮৭৮ সনে দোল-পূর্ণিমা উপলক্ষ্যে অভিনীত হয় এবং তাহার তিন বৎসর পরে ১৮৮১ সনে তিনি তাঁহার প্রথম প্রতীক (Symbolic) গীতিনাট্য “মাতার” রচনা করেন। এইরূপে ১৮৮১ খ্রীষ্টাব্দে ৩৭ বৎসর বয়সে গিরিশচন্দ্রের প্রকৃত প্রস্তাবে নাট্যকাব জীবন আরম্ভ হয়। এই বৎসরই তিনি তাঁহার প্রথম ঐতিহাসিক নাটক “আনন্দ বনো” রচনা করেন। এই নাটকটি ১২৮৮ সালে (১৮৮১ খ্রীষ্টাব্দে) ২৫ জ্যৈষ্ঠ তারিখে উক্ত আশাশুভাল থিয়েটারে প্রথম অভিনীত হয়। ইহার পব তাঁহার মৃত্যুকাল পর্যন্ত তাঁহার লেখনী হইতে অবিরল ধারায় নাটকের স্রোত প্রবাহিত হইয়া বঙ্গের বিবিধ রঙ্গালয়কে সমৃদ্ধ করিয়া গুলে। তাঁহার শেষ নাটক “তপোবল” অভিনীত হয় ১৯১১ সনেও নভেম্বর মাসে এবং পরবৎসর তিনি পরলোক গমন করেন। মৃত্যুকালে তিনি দুই মিনিট নাটক অসম্পূর্ণ অবস্থায় রাখিয়া যান। তাহার মধ্যে একটি পারিবারিক নাটক তাঁহার মৃত্যুর পর সম্পূর্ণ করিয়া ‘গৃহলক্ষ্মী’ নামে অভিনয় করা হয়।

গিরিশচন্দ্রের এইরূপ পূরাদস্তুর নাট্যকাররূপে আবির্ভাবের পশ্চাতে একটা ক্ষুদ্র ইতিহাস আছে। মাইকেল ও দী-বন্ধুর মৃত্যুর পর রঙ্গালয়েব করূপ দর্দশা হইয়াছিল তাহা পূর্বে বলিয়াছি। বঙ্কিমের উপন্যাস লইয়া কিছুদিন চলিয়াছিল বটে, কিন্তু তাহাও ক্রমশঃ পুরাতন হইয়া গিয়াছিল। নূতন নাটকের জন্ম পুনঃ পুনঃ বিজ্ঞাপন দিয়াও কোন ফল হয় না। ফলে ১৮৭৯ সনে গ্রেট আশাশুভাল (ওরফে আশাশুভাল) থিয়েটার নিলামে উঠিল এবং প্রতাপচাঁদ জহুরী

নামে এক মাজেয়ারী ব্যবসাদার তাহার স্বত্বাধিকার ক্রয় করিলেন। বাংলা নাট্যসাহিত্যের উন্নতির জন্ত বা সখ মিটাইবার জন্য তিনি থিয়েটারটি ক্রয় করেন নাই, ব্যবসায় হিসাবেই কিনিয়াছিলেন। উক্ত থিয়েটারের পক্ষে মজলদুনকটী হইয়াছিল। ব্যবসায়বুদ্ধির অভাবেই থিয়েটারটি এত দিন ভালরূপে চলে নাই এবং তাহার ফলে ক্রমাগত স্বত্বাধিকারী ও পরিচালকের পরিবর্তন হইয়াছিল। ইহাদের মধ্যে স্তম্ভক ব্যক্তিও ছিলেন, কিন্তু ব্যবসায়বুদ্ধির অভাবে তাহারাও নিষ্ফল হইয়াছিলেন। এমন কি, একবার গির্বিশচন্দ্র স্বয়ং থিয়েটারটি ভাঙা লইয়া চাণ্ডাইতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। কিন্তু অবশেষে তিনিও ভাল

গির্বিশচন্দ্রের পূর্ণভাবে
রঙ্গালয়ে যোগদান

ছাড়িয়া দিতে বাধ্য হন। কিন্তু প্রতাপচাঁদ

থিয়েটারটি হাতে লইয়াই সেটিকে একটা বর্ণি-

মত ব্যবসায়-কেন্দ্রে পরিণত করিতে মনস্ত

করিলেন এবং সেইজন্য তিনি থিয়েটারের জনপ্রিয়তা বৃদ্ধির উদ্দেশ্যে অবিচ্ছিন্ন সকল প্রকার আয়োজন করিতে লাগিলেন। প্রথমেই তাঁহার দৃষ্টি পড়িল গির্বিশচন্দ্রের উপর। তিনি “জলবা” ছােন, জহর চিনিতেন—তিনি বুঝিয়াছিলেন, এক গির্বিশচন্দ্র ভিন্ন আর কেহ তাঁহার থিয়েটার বক্ষা করিতে পারিবেন না। কিন্তু ইহাও তিনি বুঝিয়াছিলেন যে, যতদিন গির্বিশচন্দ্র দুই নৌকায় পা দিয়া থাকিবেন, ততদিন তাঁহার নিকট মনোমত কাজ পাওয়া যাইবে না। সুতরাং তিনি গির্বিশচন্দ্রকে অফিসের কাজ ছাড়িয়া পূর্ণমাত্রায় থিয়েটারে যোগদান করিবার জন্য আহ্বান করিলেন। গির্বিশচন্দ্র তখন পার্কার কোম্পানিতে দেড় শত টাকা মাহিনার চাকুরি করিতেন এবং আশু উন্নতিরও যথেষ্ট সম্ভাবনা ছিল, কারণ তিনি সাহেবের প্রিয়পাত্র ছিলেন। এমন স্থলে কম মাহিনায় থিয়েটারে অনিশ্চিত চাকুরী গ্রহণ অবশ্য তাঁহার আত্মীয় স্বজন বন্ধুবান্ধবদের মধ্যে কেহই অনুমোদন করিলেন না। তাহার উপর ছিল সংসারের চিন্তা। কিন্তু অবশেষে রঙ্গালয়ের আকর্ষণই তাঁহার নিকট প্রবলতর হইয়া দাঁড়াইল—তিনি অফিসের চাকুরি ছাড়িয়া, মাত্র একশত টাকা বেতনে থিয়েটারের অধ্যক্ষ পদ গ্রহণ করিলেন।

তার পর আসিল নাটকের চিন্তা। নাটকের প্রকৃত গুণাগুণের বিচার জহরী মহাশয় কবিতেন না—কবিত্তে পারিতেনও না—খবিদদাবাদর সম্ভাষণনিধানই তাঁহার একমাত্র লক্ষ্য ছিল। এ বিষয়ে তাঁহার মনোভাব কিরূপ ছিল, একটি ঘটনার উল্লেখ করিলেই তাহার পরিচয় পাওয়া যাইবে। কিছুকাল পবে যখন তাঁহার থিয়েটারে গিরিশচন্দ্রের “সাত্তার বনবাসে”র অভিনয় হয়, তখন লবকুশের গান দর্শকগণের প্রাণে আনন্দের ধারা বতাইয়া দিয়াছিল। তিনি অমনই গিরিশচন্দ্রকে ধরিয়া বসিলেন, যেন তিনি তাঁহার পরবর্তী নাটকে এক জোড়ার স্থলে দুই জোড়া ঐরূপ বালক ঢুকাইয়া দিবার চেষ্টা করেন। যে বৎসর (১৮৮০ সনে) গিরিশচন্দ্র প্রাপচাঁদের আশাশুভল থিয়েটারে যোগদান করেন, সে বৎসর তিনি কোন নাটক লেখেন নাই, অভিনয়

মাত্র করিয়াছিলেন। তখন কর্তৃক শুবেন্দ্রনাথ
“হামির” নাটক মজুমদারের ঐতিহাসিক নাটক “হামির”

অভিনয়ার্থ নির্বাচিত হইয়াছিল এবং তিনি তাহাতে বাণা হামিরের ভূমিকা গ্রহণ করিয়াছিলেন। পরবৎসর তিনি নাটক লিখিতে আবদ্ধ

করেন এবং প্রথমে “মায়াতরু” ও “মোহিনী
গিরিশচন্দ্রের প্রথম রচনা
কতিপয় গীতিনাট্য প্রতিমা” নামক গীতিনাট্যদ্বয় ও “আলাদিন”

নামক একটি ক্ষুদ্র বঙ্গনাট্য রচনা করেন, কারণ তখনও বোধ হয় তাঁহার অশক্তিতে পূর্ণ বিশ্বাস জন্মায় নাই। কিন্তু ঐরূপ গীতিনাট্য বা রঙ্গনাট্য গোঁণভাবে থিয়েটারেব জনপ্রিয়তা বৃদ্ধি করিলেও মুখ্যতঃ উচ্চশ্রেণীর নাটক অভিনয়ের উপবেই তাহার জীবন নির্ভর কবে। বিশেষতঃ “মায়াতরু” বা “মোহিনী প্রতিমা”র ন্যায় প্রতীকজাতীয় গীতিনাট্য সাধারণের দুর্বোধ্য ছিল। সুতরাং গিরিশচন্দ্রকে বাধ্য হইয়া বৃহত্তর নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইতে হইল। সে সময়ে অভিনীত নাটকগুলির মধ্যে “অশ্রমতী” ও “হামির” নাটক যথেষ্ট খ্যাতি অর্জন করিয়াছিল, সুতরাং জহরী মহাশয় গিরিশচন্দ্রকে ঐরূপ একখানি ঐতিহাসিক নাটক লিখিতে অনুরোধ করিলেন। ফলে “আনন্দ রহো” রচিত হইল। “অশ্রমতী” নাটকের ন্যায় “আনন্দ

‘বহো’^{২৩} বিষয়বস্তু রাগা প্রতাপের কাহিনী হইতে গৃহীত হয় এবং
“তশ্রমতা”^{২৪}র ন্যায় ইহাতেও একটা অদ্ভুত প্রেমকাহিনী ঢুকাইয়া দেওয়া

গিরিশচন্দ্রের ৩র্থ
ঐতিহাসিক নাটক
“আনন্দ রহো”

হইয়াছিল, কিন্তু এখানে বেচারী প্রতাপের কন্যাকে

রেহাই দিয়া মানসিংহের কন্যাকে লইয়া নান্দা-

নাবুদ কবা হইয়াছিল। দর্শকেরা সর্বস্বয়ং

দেখিত— মহারাজ মানসিংহের কন্যা নিজ গণ-

পাত্রকে না পাওয়া তাহাকে শাস্তি দিবার মানসে যুবরাজ সেলিমকে
এবং তাহাতেও সন্তুষ্ট না হইয়া শেষে সেলিমের পিতা বুদ্ধ আকবরকে
পর্যাস্ত প্রেম নিবেদন করিতেছে! বাহা ইউক, এরূপ নাটকেও গিরিশ-
চন্দ্র তাঁহার একটা বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করিয়াছিলেন, মন্বিসন্ধ পুরুষ
“বেতালা” চরিত্রের সৃষ্টি করিয়া। বেতালাই “আনন্দ রহো” বাণী শূনিয়া
মহাবল পরাক্রান্ত অতি দুর্দান্ত পাষণ্ডও ভয়ে কম্পাঘ্নিত হইত—মানব-
শক্তির তুচ্ছতা অনুভব করিত। গিরিশচন্দ্র নিজেই এই ভূমিকা গ্রহণ
করিয়াছিলেন। কিন্তু এক “ঐতিহাসিক” নাটকেই মধ্যে এরূপ হেয়ালিপূর্ণ
অলৌকিক চরিত্রের সহসা আবির্ভাব কতকটা ‘বেতালা’ বলিয়াই দশক-
গণের মনে হইয়াছিল, সুতরাং তাহারা ইহাকে বড় সদয় চক্ষে দেখে নাই।

✓ সুখেই বিষয়, ইহার পর গিরিশচন্দ্র তাহার ভ্রম বুঝিতে পারিয়া-
ছিলেন। সত্য কথা বলিতে কি, তিনি এতদিন অনেকটা সাময়িক
আবহাওয়া ও কর্তৃপক্ষের অনুরোধের বশবর্তী হইয়া চালাতেছিলেন,
কিন্তু এখন তিনি স্পষ্ট দেখিতে পাওয়াছিলেন যে, যে নাটকেই মহিত
জনসাধারণের হৃদয়ের সংযোগ নাই, সে নাটক অভিনয় করিয়া
রঙ্গালয় বেশী দিন বাঁচিতে পারে না। ‘আনন্দ রহো’র মধ্যে যে সুন্দর
ভক্তিপূর্ণ গানগুলি দেওয়া হইয়াছিল সেগুলি সকল শ্রেণীর দর্শকেই

গিরিশচন্দ্রের প্রথম
পৌরাণিক নাটক—“রাবণ
বধ”

কিরূপ আনন্দ সহকারে শূনিয়াছিল তাহাও
তিনি লক্ষ্য করিয়াছিলেন এবং তাহাতে তিনি
বুঝিয়াছিলেন যে, এত বিপ্লবের মধ্যেও আমাদের
জাতি তাহার আধ্যাত্মিক হৃদয় হারায় নাই।

বলিয়াছি, তাঁহার হৃদয়ও শৈশব হইতে সেই ভাবেই গঠিত হইয়াছিল।

সুতরাং ভবিষ্যৎ পথ বাছিয়া লইতে তাঁহার আর বিলম্ব হইল না। তিনি আমাদের চিরন্তন রসভাণ্ডার—আমাদের জাতীয় কবিদের অমু-
প্রেরণার সেই আদিম উৎস—রামায়ণ মহাভারতের দিকে মুখ
ফিরাইলেন এবং “আনন্দ রহো” অভিনয়ের দুই মাস পরেই তিনি
“বাবণ বধ” নাটক লইয়া দর্শকগণের সম্মুখীন হইলেন। ফল হইল
চমৎকার—মরা গাঙে বান ডাকিল—দলে দলে উচ্চ নিম্ন, শিক্ষিত
অশিক্ষিত সকল শ্রেণীর দর্শকগণের আগমনে রঙ্গালয়ের শ্রী একেবারে
ফিরিয়া গেল! এইরূপে প্রকৃত জাতির সহিত রঙ্গালয়ের সংযোগ
স্থাপিত হওয়াতে থিয়েটারের “গ্যালাল্যল” নাম এতদিন পরে
সার্থক হইল।

ইহার পর গিরিশচন্দ্র অবিরল ধারায় পৌরাণিক নাটক লিখিতে
লাগিলেন। “বাবণ বধ” প্রথম অভিনীত হয় ১৮৮১ সনের ৩০শে
জুলাই তারিখে, তাহার দেড়মাস পরেই “সীতার
বনবাস,” তাহার দুইমাস পরে “অভিমন্যু বধ”
এবং তাহার একমাস পরে “লক্ষ্মণ-বর্জন”
নাটক অভিনীত হইল। লক্ষ্মণ-বর্জনের প্রথম অভিনয়ের তারিখ
৩১শে ডিসেম্বর ১৮৮১ সন। ইহার পর ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে “সীতার
বিবাহ,” “রামের বনবাস” ও “সীতাহরণ” অভিনীত হয়। মাঝে
একবার গিরিশচন্দ্র “ব্রজবিহার” নামে রুঞ্চলীলা বিষয়ক একটি
গীতিনাট্য লেখেন। এই গীতিনাট্যের বৈশিষ্ট্যের কথা পূর্বে উল্লেখ
করিয়াছি—এখানি ইতালিয়ান অপেরার ন্যায় প্রথম হইতে শেষ
পর্যন্ত কেবল গানে পূর্ণ—কথা নাই, সমস্ত উত্তর প্রত্যুত্তর গানেই
দেওয়া হইয়াছে।

১৮৮৩ সনের ফেব্রুয়ারী মাসে গিরিশচন্দ্রের “পাণ্ডবের অজ্ঞাত-
বাস” গ্যালাল্যল থিয়েটারে অভিনীত হয়। তাহার পরেই তিনি
সেখানকার চাকুরী ছাড়িয়া দিয়া গুমুখ রায় নামে এক শিখ যুবকের
অর্থসাহায্যে “স্টার থিয়েটার” প্রতিষ্ঠিত করেন। তাঁহার পৌরাণিক
নাটক “দক্ষযজ্ঞ” লইয়া ১৮৮৪ সনের জুলাই মাসে এই থিয়েটারের

উদ্বোধন হয়। এই অভিনয় প্রচুর সাফল্য অর্জন করিয়াছিল, কিন্তু গুরুত্বপূর্ণ রায় আত্মীয় স্বজনের তড়নায় থিয়েটারটি ছাড়িয়া দিতে বাধ্য হন এবং বিখ্যাত অভিনেতা অমৃত মিত্র, রসরাজ অমৃত বসু প্রভৃতি চাবিজনে ইহার স্বত্বাধিকারী হন, কিন্তু গিরিশচন্দ্র স্বত্বাধিকারিত্বের স্বত্বাধিকারী হইয়া থাকাই যুক্তিসঙ্গত মনে করেন। এই স্থানে দক্ষয়জ্ঞের পর গিরিশচন্দ্রের “ধ্রুবচবিত্র,” “নল-দময়ন্তী,” “কমলে কামিনী,” “বৃষকেতু” ও “শ্রীবৎস-চিন্তা”র অভিনয় হয় ✓

ইহার পরেই তিনি ভগবৎপ্রেমের অপূর্ব চিত্র “চৈতন্যলীলা” নাটক লইয়া রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত হইলেন। ফল হইল আশাতীত,

“চৈতন্যলীলা” নাটক

ধারণাতীত! দেখিতে দেখিতে রঙ্গালয় যেন চৈতন্যযুগের নবদ্বীপে পরিণত হইল—যে প্রেমের

বন্যায় “শান্তিপুত্র ডুবুডুবু নদে ভেসে” গিয়াছিল তাহাই যেন আবার ফিবিয়া আসিয়া প্রেক্ষাগৃহের সহিত সমগ্র দেশকে প্লাবিত করিল! স্বয়ং পরমহংস বামকৃষ্ণদেব রঙ্গালয়ে পদার্পণ করিয়া তাহাকে ধন্য করিলেন, মহামহোপাধ্যায় ব্রাহ্মণপণ্ডিত পর্য্যন্ত আসিয়া নটনটীগণকে প্রাণ খুলিয়া আশীর্বাদ করিলেন। কত জগাই মাধাই উদ্ভাব হইয়া গেল—কত নৈয়ায়িক সার্বভৌম কূটতর্ক ছাড়িয়া প্রেমানন্দে নৃত্য কবিতা আরম্ভ করিলেন! স্বয়ং গিরিশচন্দ্রও এইরূপে পরমহংসদেবের কৃপার পরশ পাইয়া নূতন মাণুষ্য হইয়া গেলেন। তাহার ফলে তাঁহার পববর্তী ভক্তিমূলক ও পৌরাণিক নাটকগুলি—এমন কি সামাজিক ও ঐতিহাসিক নাটক পর্য্যন্ত—পরমহংসদেবের উপদিষ্ট বিশ্বপ্রেম, আত্মত্যাগ ও সেবাস্বার্থের কথা ও দৃষ্টান্তে সমুজ্জ্বল হইয়া উঠিল। অবশ্য ইহার পূর্বে “মায়াতরু” হইতে আরম্ভ করিয়া বহু গীতিনাট্য ও নাটকেই তিনি নিঃস্বার্থ প্রেমের মোহিনীশক্তি প্রদর্শন করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন, কিন্তু “চৈতন্যলীলা”র সময় হইতে সেই লৌকিক প্রেম বহুলপরিমাণে আধ্যাত্মিক ভাব ধারণ করিয়াছিল।

“চৈতন্যলীলা”র পর গিরিশচন্দ্র ক্রমান্বয়ে “প্রহ্লাদচরিত্র,”
 “নিমাই সম্মাস,” “প্রভাস যজ্ঞ,” “বুদ্ধদেব চরিত,” “বিষ্মমঙ্গল” ও
 “রূপসনাতন” লিখিলেন। ফলে ভগবৎ-প্রেমের
 যে মহাতরঙ্গ “চৈতন্যলীলা” তুলিয়াছিল তাহা

অস্বাভাবিক ও প্রেমমূলক
 নাটক

প্রবলতর হইয়া দেশের নরনারীর প্রাণ আকুল
 করিয়া দিল। “বুদ্ধদেব চরিতে”র শেষগান,—“চল যাই দেশ বিদেশে,
 ঘরে ঘবে করি গান। কে কোথায় আয়রে ত্বরা, নিবি যদি নূতন
 প্রাণ”—যেন মূর্তি ধরিয়া দেশবিদেশের আবাল-বৃদ্ধ-বনিতাকে
 ভগবৎ-প্রেমের সঞ্জীবনী স্তব্ধ পান করিবার জন্য আহ্বান করিতে
 লাগিল। কিন্তু সংসারপক্ষে নিমগ্ন জীব উঠিয়া আসে কি করিয়া?

তাই গিরিশচন্দ্র বিষ্মমঙ্গলচরিত্র সম্মুখে ধরিয়া
 “বিষ্মমঙ্গল” নাটক দেখাইলেন যে অতি সহজ উপায়েই সে কাজ

করা যায়। একনিষ্ঠ লৌকিক প্রেম (এমন কি হোন ইন্দ্রিয়জ
 আসক্তি) ও ভগবৎ-প্রেম বস্তুতঃ একজাতীয়। দুইই হারক—তবে
 একটি আকরস্থ প্রসূর ও মূর্তিকাদি মিশ্রিত—অপরটি সম্পূর্ণ
 অবিমিশ্র ও বিশোধিত। মনস্তত্ত্ববিদেরা বলেন, ইন্দ্রিয়জ প্রবৃত্তি অদম্য
 হইলে তাহা দমনের জন্য বৃথা চেষ্টা না করিয়া, তাহার বিশুদ্ধিকরণই
 (sublimation) বুদ্ধিমানের কার্য্য এবং এই বিশুদ্ধিকরণের সহজ

উপায় প্রবৃত্তিটিকে কোন ক্রমে ঈশ্বরভিত্তিমুখী
 “বিষ্মমঙ্গল” নাটকের বিষয়-
 বস্তু ও বৈশিষ্ট্য করিয়া দেওয়া। বৈষ্ণবেরা ইহাকেই বলেন,

* “ভগবানে কামার্পণ”। এই উপায়েই ঘোর

লম্পট বিষ্মমঙ্গল মহাপ্রেমিক সাধকে পরিণত হইয়াছিলেন। বারাসনা
 (কিন্তু পূর্ণ-প্রেমিকা) চিন্তামণি হইয়াছিল তাঁহার এই সাধনপথে
 উত্তরসাধিকা। এই জগত্‌ই বিষ্মমঙ্গল তাঁহার “শ্রীকৃষ্ণকর্ণামৃত” গ্রন্থের
 প্রারম্ভে মঙ্গলাচরণ শ্লোকেই বলিয়াছেন—

“চিন্তামণির্জয়তি সোমগিরিগুৰুর্মে”

স্বয়ং চৈতন্যদেব যে কয়েকখানি গ্রন্থ পাঠ ও শ্রবণ করিয়া

রাত্রিদিন আনন্দে বিভোর থাকিতেন তাহাদের মধ্যে “কর্ণামৃত” গ্রন্থখানি অন্যতম। ইহাতেই বুঝা যায়, বিজ্ঞমঞ্জলের এই অপরূপ সাধনা তাঁহাকে কত উচ্চস্তরে লইয়া গিয়াছিল। গিরিশচন্দ্র তাঁহার এই নাটকের আখ্যান-বস্তু নাভাজী-কৃত হিন্দী “ভক্তমাল” গ্রন্থের লালদাস-কৃত বাংলা অনুবাদ হইতে সংগ্রহ করিয়াছিলেন। এই বাংলা “ভক্তমাল” গ্রন্থেও দেখি, যখন চিন্তামণি বৃন্দাবনে আসিয়া বিজ্ঞমঞ্জলের সহিত মিলিত হইল, তখন বিজ্ঞমঞ্জল তাহাকে “গুরুভাবে প্রণমিলা বহু ভক্তিরীতে।” গিরিশচন্দ্রও এই কথার প্রতিধ্বনি করিয়া গ্রন্থ শেষ করিয়াছেন। কৃষ্ণকৃপাপ্রাপ্ত বিজ্ঞমঞ্জল কৃষ্ণপ্রেম-বিহবলা চিন্তামণিকে দেখিবামাত্র বলিয়া উঠিলেন, “একি! গুরু? প্রেমশিক্ষাদাতা? বিশ্বমোহিনী, আমাকে কৃপা করুন (প্রণাম করন)।” গিরিশচন্দ্র এই নাটকে বিজ্ঞমঞ্জল ভিন্ন এক চোব-ভিক্ষুক চরিত্রের সৃষ্টি করিয়া দেখাইয়াছেন যে, কেবল কাম-প্রবৃত্তি নয়, যে কোন বলবর্তী প্রবৃত্তিকে ঈশ্ববাভিমুখী করিয়া দিলে তাহা বিশুদ্ধ কৃষ্ণপ্রেমে পরিণত হইতে পারে। ভিক্ষুক ইচ্ছাসম্বন্ধেও তাহার প্রবল চৌর্য-প্রবৃত্তি দমন করিতে না পারিয়া যখন সোমগিরির শরণাপন্ন হইয়াছিল, তখন সেই মহাত্মা তাহাকে “মাখনচোরকে চুরি” করিতে উপদেশ দিয়াছিলেন। ভিক্ষুকও সেই সঙ্কেতানুসারে তাহার প্রবৃত্তিকে কৃষ্ণাভিমুখে চালিত করিয়া সিদ্ধিলাভ করিয়াছিল। বিজ্ঞমঞ্জলে ভিক্ষুক, সাধক, থাক ও পাগলিনী চরিত্রে গিরিশচন্দ্রের আর একটি বৈশিষ্ট্যের পবিচয় দেয়। বলিয়াছি, সকল শ্রেণীর দর্শকের আনন্দ-বর্ধনের জন্ত এদেশে প্রত্যেক নাটকে গান ও হাস্যরসাত্মক দৃশ্য দিবার প্রয়োজন হয়। কিন্তু সাধারণতঃ গম্ভীররসাত্মক নাটকে এরূপ দৃশ্যের স্থান করা কঠিন হয়। সেইজন্ত অনেক স্থলেই দেখা যায় যে, বিষয়-বস্তুর সত্তিত সম্পর্ক না থাকিলেও নাট্যকার জোর করিয়া কতকগুলি গান ও হাস্যরসাত্মক চরিত্র বা দৃশ্য নাটকের মধ্যে ঢুকাইয়া দেন। কিন্তু এরূপ অবাস্তুর চরিত্র বা দৃশ্যের সৃষ্টি গিরিশচন্দ্রের রীতি-বিরুদ্ধ ছিল। ফলে তাঁহার নাটকে প্রত্যেক

চরিত্রের একটা বিশেষ সার্থকতা দেখা যায়। তিনি সাধক ও থাককে বিল্বমঞ্জল ও চিন্তামণির পাশে দাঁড় কবাহা দেখাইয়া দিয়াছেন যে, কপট প্রণয় প্রকৃত প্রেমের ঠিক বিপরীত ফল দেয়। “পাগলিনী” হইতেছেন আমাদের অন্তর্ভুক্ত প্রতীক। সঙ্কটসঙ্কল জীবনপথে চাঁদোব সময় চবস-নৈরাশ্যের ঘোর আধাবে দিশেহারা হইয়া যখন আমরা ব্যাকুলভাবে ছুটাছুটি করি, তখন তিনি বাহ্যাত্মক মত আবির্ভূত হইয়া আমাদের পথ দেখান। তখন তাঁহার নির্দেশমত চলিলে উত্তালতরঙ্গভরা প্রবল নদী “গোখুব জল” হইয়া যায়—“গজগর গোখুরা সাপ” দড়ি হইয়া যায়—নবকের সহচরী বাবাজনা স্বর্গের পথপ্রদর্শিকা পরিণত হইয়া। এ চরিত্র ম্যাকবেথের ডাক্তার-চরিত্রের ঠিক বিপরীত। ম্যাকবেথ মহাবীর হইলেও ঘোর দুশমনাঙ্ক ছিলেন। একটা বড় যুদ্ধে অসমর্থ পব সিংহানলনাভেব ওয়া তাঁহার অন্তর্বে যে দুর্দৃষ্টিভাষ্য ব্যাগিয়াছিল, ডাকিনারা প্রকৃতপক্ষে তাহার প্রাণ-মৃত্যু-কপে দেখা দিয়া তাহাকে ধ্বংসের পথে টানিয়া লইয়া গিয়াছিল। কিন্তু বিল্বমঞ্জল চিত্রেন সন্দেহকৃত বাসগসস্তান, চিন্তামণির প্রণয় প্রণয় কপমোহজনিত হইলেও একপট ছিল। সেও দাক্ষিণ্য দুয়ো-র বজনা-নৈরাশ্যের পব নৈরাশ্য তাঁহার নিজ ঘৃণ্য জ্ঞানেব প্রণয় বিক্রম জন্মাইয়াছিল, তাহারই সাহায্যে তাঁহার অজ্ঞান-সংবে তাহার হৃদয়েব মোহাবরণ ছন্ন করিয়া তাহার অন্তর্জাতি প্রকাশের পথ মুক্ত করিয়া দিয়াছেন।

“কপসনাগ” অভিনাত হইয়া ৮৮ সনে। ইহাও পব বলুটোলাব গোপাললাল শীল বিদ্যন ষ্টিটিং মটার থিয়েটারেব বাটীটি কয় করিয়া সেখানে “এমবেল থিয়েটার” স্থাপন করেন এবং মটার থিয়েটার কোম্পানি হাতবাগানে নতুন বাটী নির্মাণ করিয়া সেখানে তাঁহাদের থিয়েটার প্রতিষ্ঠিত করেন। গোপালবাবু গিবেশচন্দ্রকে তাঁহার থিয়েটারেব অধ্যক্ষ ও নাট্যকার নিযুক্ত করেন এবং গিরিশচন্দ্র সেখানে “পূর্ণচন্দ্র” নাটক লেখেন। কিন্তু সেই সঙ্গে মটার থিয়েটারেব কর্তৃপক্ষগণের অমুবেোধে তাঁহাদিগকে গোপনে “নসীরাম” নামক নাটক

লিখিয়া দেন। এই দুইখানি নাটক অভিনয়ের পর এমারেন্ড থিয়েটারে

তঁাহার “বিষাদ” নাটক অভিনীত হয়। এই
 “নসীরাম,” “বিষাদ”
 ও “পূর্ণচন্দ্র” নাটকে
 আত্মত্যাগী প্রেমের চিত্র
 তিনি আত্মত্যাগী অপার্থিব
 প্রেমের মহিমা কীৰ্ত্তন করিয়াছেন। “পূর্ণচন্দ্র”

তিনি শাস্ত্রত ভগবৎ-প্রেম ও আত্মিক-মিলন ক্ষণভঙ্গুর মানবীয় প্রেম ও
 দৈহিক মিলন অপেক্ষা যে কত শ্রেষ্ঠ তাহা বুঝাইয়া দিয়াছেন। তন্মিন্ন
 ইহার নায়িকা সুন্দরাকে প্রকৃত প্রেমাঙ্গদের সন্মানে প্রবৃত্ত করাইয়া,
 তিনি ভক্তিসাধনার একটি সুন্দর চিত্র পরিস্ফুট করিয়াছেন।
 “নসীরামে”ও তিনি পশুপ্রকৃতির উপর দেবপ্রকৃতির—কামের উপর
 প্রেমের—জয় গান করিয়াছেন। নসীরামের কথা এই—কাম স্বার্থপর,
 প্রেম পরার্থপর—কাম মানুষকে অমানুষ করে, প্রেম তাহার মনুষ্যত্ব
 বাড়াইয়া তাহাকে দেবতা করে—অতএব “জগৎকে প্রেম দাও—
 যে হীনের হীন তাকে প্রেম দাও—রাই-রাজার ঘরে প্রেম ফুরোবেনা
 —যত পার বিলাও।” “বিষাদ” নাটকের নায়িকা সরস্বতী আত্মত্যাগী
 প্রেমের আর একটি উজ্জ্বল চিত্র। রাজকন্যা ও রাজরাণী হইয়াও
 তিনি তঁাহার দৃশ্যচিত্র স্বামীকে সেবা করিবার জন্য তঁাহার রক্ষিতা
 বারবনিতার গৃহে ছদ্মবেশে ভূত্যরূপে অবস্থান করেন এবং সেই
 উন্মার্গগামী স্বামীকে আততায়ীর হস্ত হইতে রক্ষা করিঃ গিয়া নিজ
 প্রাণ বিসর্জন দেন।

“বিষাদ” অভিনয়ের পর গিরিশচন্দ্র পুনরায় মটার থিয়েটারে
 যোগদান করেন। এইরূপে সমস্ত জীবন তিনি বারংবার থিয়েটার
 বদল করিয়াছিলেন। তঁাহার নিজস্ব কোন থিয়েটার ছিলনা—
 তিনি ছিলেন free-lance—সকল থিয়েটারই সঙ্কটে পড়িলে তঁাহাকে
 লইয়া যাইবার চেষ্টা করিত, তিনি নিজেও অনেক সময়ে নানা
 কারণে এক থিয়েটার ছাড়িয়া অগ্নি থিয়েটারে যাইতেন। সুতরাং
 কোন থিয়েটারেই তিনি দীর্ঘকাল স্থায়ী হন নাই। এমারেন্ড থিয়েটারে
 তিনি অনেক টাকা লইয়া গোপাললাল শীলের সহিত পাঁচবৎসরের
 এগ্রিমেন্ট করিয়াছিলেন। কিন্তু গোপাললালের সখ অল্পকাল

পরে মিটিয়া গেল, তিনি তাঁহার থিয়েটার অঙ্ক লোককে ভাড়া দিলেন, গিরিশচন্দ্রও বন্ধনমুক্ত হইয়া স্টারে চলিয়া আসিলেন। একরূপ যাযাবর বৃত্তি অবলম্বন করাতে তাঁহার স্রবিধা অস্রবিধা দুইই ছিল। স্রবিধা ছিল এই যে, থিয়েটারের সঙ্গাধিকার না থাকিতে তাঁহাকে

তাহার আয়ব্যয়ের লাভালাভের ভাবনা ভাবিতে হইতনা, তিনি নির্বঙ্গাটে নাটক লিখিতে পারিতেন। কিন্তু ইহাতে অস্রবিধাও বড় কম

ছিলনা। তিনি স্বেচ্ছামত নাটক লিখিতে পারিতেননা—অনেক সময়ে তাঁহাকে কর্তার ইচ্ছায় কর্ম করিতে হইত। কর্তারা দেশের আবহাওয়ার প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া যখন যে বিষয়ে নাটক লিখিলে তাঁহাদের ব্যবসায়ের স্রবিধা হইবে বলিয়া মনে করিতেন তখন সে বিষয়ে তাঁহাকে নাটক লিখিয়া দিবার জন্ত অনুরোধ করিতেন। তিনিও “তথাস্তু” বলিয়া তাহা লিখিয়া দিতেন। অবশ্য তিনি যে নাটকই লিখিতেন তাহাতে তাঁহার বৈশিষ্ট্য যথেষ্ট পরিমাণে বর্তমান থাকিত এবং সাধারণতঃ তাহা সেবিষয়ে অগ্ণান নাট্যকারের লিখিত নাটক হইতে অনেক ভাল হইত। কিন্তু তিনি নিজে সকল সময়ে তৃপ্তিলাভ করিতে পারিতেন না। তিনি ছিলেন উচ্চ আদর্শবাদী—নিঃস্বার্থ প্রেম, ভগবদ্ভক্তি, নিষ্কাম কর্ম, আত্মত্যাগ, পরসেবা প্রভৃতির আদর্শ স্থাপন করাই ছিল তাঁহার মুখ্য উদ্দেশ্য এবং আমাদের প্রাচীন কৃষ্টি ও সাধনাকে ভিত্তি করিয়া তিনি সেই সকল আদর্শ-চরিত্র গড়িয়া তুলিতেন। আধুনিক “বস্তুতান্ত্রিকতা” কখন তাঁহার প্রীতি বা শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতে পারে নাই। একরূপ নাটকের প্রতি তাঁহার বিরূপ মনোভাব ছিল, তাহা দুই একটি উদাহরণ দিলেই বুঝা যাইবে।

১৯০৫ সনে পণপ্রথার বিরুদ্ধে একখানি tragedy লিখিয়া দিবার জন্ত

তিনি বিশেষ ভাবে অনুরুদ্ধ হন। তদনুসারে

“বলিদান” নাটক

তিনি “বলিদান” নাটক লিখিয়া দেন এবং

মিনার্ভা থিয়েটারে অসাধারণ সাফল্যের সহিত তাহা অভিনীত হয়।

কিন্তু এই নাটকের অভিনয়ান্তে রসরাজ অমৃতলাল যখন তাঁহাকে

অভিনন্দিত করিয়া বলিলেন, “মহাশয়, আশ্চর্য্য আপনার ক্ষমতা। আমি যে বিষয় নিয়ে একটা ফার্স্ মাত্র লিখেছি, আপনি তাই নিয়ে একটা এত বড় এবং এমন শক্তিশালী ট্রাজেডি লিখলেন।” তখন গির্িশচন্দ্র তাহার উত্তরে বলিলেন, “এসব নাটক আমার লেখার কথা নয়। মনে ক’বেছিলাম শেষ বয়সে ছ’চার খানা ভাল নাটক লিখে বেথে যাব, তা’ বড়ো বয়সেও এই নর্দামা ঘাঁটতে হচ্ছে। এসব realistic বিষয় নিয়ে নাটক লেখা আর নর্দামা ঘাঁটা “শান্তি কি শান্তি” নাটক এক।” তাহার “শান্তি কি শান্তি” নামক নাটক সম্বন্ধেও এই কথা প্রযোজ্য। যে বৎসর তিনি “বর্জ্জন” লেখেন, সেই বৎসরই লর্ড কার্জন কর্তৃক বঙ্গদেশের বন্দিদান হয় এবং তাহার ফলে বাজমৈতিক গগনে তুমুল আন্দোলন উপস্থিত হয়। সেই সুযোগে গির্িশচন্দ্রকে দিয়া “সিঁরাজদৌলা” এবং পরবর্ত্তে “মীরকাশিম” নাটক লেখান হয়। এই দুইখানি নাটক বিশেষতঃ “সিঁরাজদৌলা”

“সিঁরাজদৌলা” ও
“মীরকাশিম” নাটক

লিখিতে তিনি যথেষ্ট পরিশ্রম কবিয়াছিলেন। সিঁরাজদৌলা ও মীরকাশিম সম্বন্ধে তৎকালে প্রচলিত যাবতীয় ইতিহাস জানি অধ্যয়ন করিয়াছিলেন এবং বিস্তর গবেষণা কবিয়া নানা তথ্য সংগ্রহ কবিয়াছিলেন। সুতরাং নাটক দুইখানি যে প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক হইয়াছিল তাহা বলা বাহুল্য। কিন্তু বলিতে হইবে, তৎকালীন গুণ অপেক্ষা তাহাদের মধ্যে যে সকল দেশাত্মবোধ-উদ্দীপক পাট ও বক্তৃতা ছিল, সেইগুলিই তাহাদের জনপ্রিয়তার প্রধান কারণ এবং দাড়াইয়াছিল। অথচ গির্িশচন্দ্র ‘ঐতিহাসিক নাটক’ নাম দিয়া যখন উদ্ভেজনা-পূর্ণ “মেলোড্রামা” স্থিতির পক্ষপাতী একেবারেই ছিলেন না। ১৯কালে এই শ্রেণীর নাটকগুলিকে লক্ষ্য কবিয়া তিনি একবার লিখিয়াছিলেন, “আমরা আজকাল নাটক লিখি না কেবল দর্শকদের হৃদয়-পাইবার জন্য কতগুলি উদ্ভেজনাপূর্ণ দৃশ্য লিখিয়া দি।” কথাটা যে কতদূর সত্য তাহা গির্িশচন্দ্র, স্বাভাবিকপ্রসাদ ও দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেমাত্মক নাটকসমূহের হীন-অনুকরণে লিখিত যে সকল নাটক আমাদের

রঙ্গভূমিকে রাজনৈতিক ভুবড়িবাঞ্জির আসরে পরিণত করিয়াছে তাহাদের প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই বুঝা যায়।

এমারেন্ড থিয়েটার হইতে গিরিশচন্দ্র স্টারে আসিবার অব্যবহিত পূর্বে স্টারে “সরলা” নামক গার্হস্থ্য নাটকখানি খুব সাফল্যের সহিত অভিনীত হইয়াছিল। রসরাজ অমৃতলাল ডাক্তার শব্দক

গাঙ্গুলী প্রণীত “স্বর্ণলতা” উপন্যাসের প্রথম

“সরলা” নাটক

নাট্যকাারে পরিবর্তিত করিয়া তাহাও এই

নাম দেন। এই নাটকের সাফল্য দর্শনে উৎসাহিত হইয়া স্টারের কর্তৃপক্ষগণ ঐরূপ আর একখানি গার্হস্থ্য নাটক অভিনয়েও জন্ম ব্যগ্র হন এবং গিরিশচন্দ্র স্টারে আসিলে তাহাকে ঐরূপ নাটক লিখিয়া দিতে অনুরোধ করেন। গিরিশচন্দ্র তদনুসারে “প্রফুল্ল”

গিরিশচন্দ্র প্রণীত

পারিবারিক নাটক

“প্রফুল্ল”

নাটক লেখেন। তাহাও হইয়া তাহাও প্রথম

পারিবারিক বা সামাজিক নাটক। এই নাটক-

খানির প্রথম অভিনয় হয় ১৮৮৯ সনে। “সরলা”র

হায়ই তৎকালে এক বাঙালী গৃহস্থ পরিবারের কাহিনী যেহেতু এই নাটক রচিত হয়। সে সময়ে আধুনিক আবহাওয়ায় সৃষ্টি হইয়া, অতঃপর বাঙালী গার্হস্থ্য দাবনের মধ্যে রোমান্টিক নাটক লিখিবার উপাদান খুব বেশী পাওয়া যাইত না। পথপ্রথা, ভায়ে ভায়ে ও যা এ না’এ বাগদান বনিয়া ঘর ভাঙ্গা, মদ বা বেশাব কুহকে পড়িয়া জ্ঞাপর পরবারকে পথের ত্রিখাণী হইয়া, জ্ঞাতবিবাহ, গ্রাম্য দেবদী, জমিদারের আমলাচর প্রভৃতি দুই চারটি ব্যাপার মাঝে মাঝে বাঙালীর নিস্তরঙ্গ গার্হস্থ্যজীবনে আলোড়ন সৃষ্টি করিলেও তাহা সাধারণতঃ ঐরূপ প্রবল হইয়া উঠিত না। যে ত্রাণ উচ্চশ্রেণীর নাটকের বিষয়ীভূত হইতে পারে। এই জন্য গার্হস্থ্য-প্রকার সামাজিক নাটক মেঘাল অধিক লিখিত হয় না। কিন্তু কল্পনাত্মক ‘বোমান্স’ সৃষ্টি না করিয়াও যে সাধারণ বাঙালীর পারিবারিক জীবন লইয়া জনপ্রিয় ভাল নাটক লেখা যাইতে পারে তাহা “সরলা” প্রমাণ কাব্যছিল। বাঙালী দর্শকেরা বিশেষ আগ্রহের সহিত এই নাটকের অভিনয় দর্শন

করিয়াছিল, কারণ ইহার মধ্যে তাহারা তাহাদেরই ঘরের একটি বিষাদময় চিত্র দেখিতে পাইয়াছিল। যে ঘটনা তাহাদের বা তাহাদের প্রতিবেশীর গৃহে প্রায়ই ঘটিয়া থাকে এবং অনেক সময়ে যাহার দুঃখময় ফলের ভাগী তাহাদিগকে হইতে হয় তাহারই একটি জীবন্ত ছবি দেখিয়া তাহাদের প্রাণে স্বভাবতই সহানুভূতি জাগিয়া উঠিয়াছিল।

“প্রফুল্ল”তেও এইরূপ এক চিত্র প্রদর্শিত হইয়াছে। কিন্তু একটু চিন্তা করিয়া দেখিলেই বুঝা যাইবে যে, ইহার পশ্চাতে আছে আর একটি বৃহত্তর কল্পনা এবং তাহাতেই গিরিশচন্দ্রের প্রতিভার বৈশিষ্ট্য ফুটিয়া উঠিয়াছে। আপাত-
“প্রফুল্ল” নাটকের বিষয়বস্তু ও বৈশিষ্ট্য

দৃষ্টিতে নাটকটিকে ‘বস্তুতাত্ত্বিক’ বলিয়া বোধ হইলেও প্রকৃতপক্ষে একটি আদর্শ প্রতিষ্ঠা ইহার উদ্দেশ্য। পাশ্চাত্য শিক্ষা ও কৃষ্টি আমাদের সমাজের মূলে আঘাত করিয়া ক্রিপণভাবে আমাদের সর্বনাশের পথ প্রস্তুত করিয়া দিতেছে এই নাটকে পরোক্ষভাবে তাহাই প্রদর্শিত হইয়াছে। কথাটা আর একটু বিশদ করিয়া বলি। আমাদের সমাজ ও পরিবার যে ভিত্তির উপর স্থাপিত, পাশ্চাত্য সমাজ ও পরিবারের ভিত্তি হইতে তাহা বিভিন্ন। আমরা Socialistic—সমাজতন্ত্রী, আর পাশ্চাত্যেরা Individualistic—অহংবাদী। আমরা সমাজের তিতের জন্য ব্যক্তিগত স্বার্থ ও স্বাধীনতা বিসর্জন দেওয়া শ্রেষ্ঠধর্ম মনে করি, কিন্তু পাশ্চাত্যেরা ব্যক্তিগত

স্বার্থ ও স্বাধীনতাকে খুব বড় করিয়া দেখে।
পাশ্চাত্য সমাজের সহিত আমাদের সমাজের প্রভেদ পাশ্চাত্যদের ধর্ম-পুস্তক বাইবেলের উপদেশ এই যে, “বিবাহ হইলেই মাতাপিতাকে পরিত্যাগ

করিয়া স্ত্রীর অনুরক্ত হওয়া স্বামীর কর্তব্য।” কিন্তু আমাদের ধর্মশাস্ত্র নবপরিণীতা বধূকে বলে—“শ্বশুরকূলে আসিয়া সম্রাজ্ঞা হও” অর্থাৎ তাহার ভার গ্রহণ করিয়া তাহার সেবায় আত্মোৎসর্গ কর। আমাদের সমাজ বিভিন্ন পরিবারের সমবায়ে গঠিত এবং প্রত্যেক পরিবার সমাজ-বিধান দ্বারা অনুশাসিত, কিন্তু পাশ্চাত্যদেশে সকল পরিবারই স্ব স্ব প্রধান। বলিতে গেলে ওখানে সমাজ বলিয়া কোন পদার্থ নাই—আছে

কেবল “রাষ্ট্র” এবং উহার তাহার বিধান অর্থাৎ আইনকে ধর্মের উপরে স্থান দান করে। সমাজ ও পরিবারের বন্ধনরজ্জু—প্রেম, আর রাষ্ট্রের বন্ধনরজ্জু—আইন। আইনের বন্ধন শিথিল হইলে যেমন রাষ্ট্র থাকেনা, তেমনই প্রেমের বল হ্রাসপ্রাপ্ত হইলে সমাজ ও পরিবার টেকেনা। অহংবাদ প্রেমের পরিপন্থী—সুতরাং অহংবাদ প্রবল হইলে আমাদের সমাজের ভিত্তি ভাঙ্গিয়া যায়। ইহার উপর যদি সমাজপতি নিজেই দুর্বল হইয়া পড়েন তাহা হইলে তাহা ধ্বংসপ্রাপ্ত হইতে বিলম্ব হয় না। “প্রফুল্ল” নাটকে গিরিশচন্দ্র রমেশকে এই অহংবাদের প্রতীকরূপে অঙ্কিত করিয়াছেন এবং সেই কারণে তাহাকে “উকীল” করিয়াছেন। ব্রিটিশ গবর্ণমেন্ট প্রতিষ্ঠিত হইবার পূর্বে আমাদের দেশে চিকিৎসক অধ্যাপক লেখক শিল্পী সবই ছিল, ছিলনা কেবল আইনব্যবসায়ী উকীল। ব্রিটিশ গবর্ণমেন্ট তাহাদের আইন ও আদালতের সঙ্গে এই ‘চিজ’টিকেও আমদানী করিয়াছেন। এই সকল আইন সাধারণতঃ নির্মম, হৃদয়হীন—তাহাদের সঙ্গে দয়ামায়া নেই ভক্তি কৃতজ্ঞতার কোন সম্পর্ক নাই, এমন কি জনকজননী বৃদ্ধ বা অক্ষম হইলেও উপযুক্ত পুত্র তাঁহাদিগকে একমুষ্টি অন্ন দান করিতে আইনমত বাধ্য নয়! সুতরাং এই সকল “কোমল” বৃত্তির সহিত সম্বন্ধ রাখিতে গেলে আইনব্যবসায়ী উকীলের ব্যবসায় চলেনা। স্বার্থই তাহার সবস্ব—আপন গণ্ডা সে ঘোল আনা বুঝিয়া লইতে চায়—আইনের ফাঁকিতে যদি সে আরও কিছু বেশী পায় তাহা হইলে সে তাহাও ছাড়েনা। দায়াদমাত্রকেই সে শত্রু মনে কবে, সুতরাং তাহার মতে আশৈশব ভাগীদার ভাইয়ের চেয়ে বড় শত্রু মানুষের আর থাকিতে পারেনা। একদিকে এইরূপ প্রেমহীন চরম অহংবাদী রমেশ, অন্যদিকে কর্মক্লান্ত স্নায়বিকদৌর্বল্যগ্রস্ত বিকৃতমস্তিষ্ক কর্তা যোগেশ। ফলে অচিরেই “সাজান বাগান শুকিয়ে গেল”—সোনার সংসার শ্মশানে পরিণত হইল। এ অবস্থায় সংসারকে রক্ষা করিতে পাবে একমাত্র আত্মত্যাগী প্রেম—ইহাই ছিল গিরিশচন্দ্রের মত। সেইজন্য তিনি রমেশের স্ত্রী প্রফুল্লকে সেইরূপ প্রেমের প্রতীকরূপে

গড়িয়াছেন—কারণ কর্তারা পশ্চিম হইতে আমদানী বিষ খাইয়া উন্মত্ত হইলেও গৃহিণীদের প্রাণ এখনও প্রেম-ভক্তিশূন্য হয় নাই, তাহাদের হৃদয়ের স্বর্ণপেটিকায় এখনও পুরাতন আদর্শ সযত্নে রক্ষিত আছে। তাই শেষে মমতাময়ী প্রফুল্ল নিজ জীবন দান করিয়া তাহার স্বামীর পাপের প্রায়শ্চিত্ত করিল—ফলে বৃক্ষটি রক্ষা না পাইলেও তাহার বীজ রক্ষা পাইল—ভবিষ্যতে “সাজান বাগান” পুনরায় প্রস্তুত হইবার সম্ভাবনা রহিল। মরিবার সময় প্রফুল্ল তাহার স্বার্থান্ধ পিশাচ স্বামীকে যে কথা বলিয়া গেল, তাহাই এই নাটকের সার কথা—“দেখ, তুমি স্বামী! তোমার নিন্দা করব না—জগদাম্বর করুন যেন আমার মৃত্যুতে তোমার প্রায়শ্চিত্ত হয়—তুমি বড় অভাগা সংসারে কাককে কখন আপনার কর্বান।” বস্তুতঃ আমাদের প্রেমপূর্ণ প্রাচীন সংসারের আদর্শ ফিরাইয়া আনিবার জন্য স্নেহময়ী প্রফুল্লর আত্মবিসর্জনই এই নাটকটির মেরুদণ্ড এবং সেই জন্যই নাট্যকাব্য ইহাব নাম দিয়াছেন “প্রফুল্ল”। কেবল যোগেশের অধঃপতন ও তাহার শোচনীয় পরিণাম দেখানই যদি তাহার উদ্দেশ্য হইত তাহা হইলে জ্ঞানদার মৃত্যু বা হত্যাব সহিতই নাটক শেষ হইত—কাহিনীটিকে এতদূর টানিয়া আনিবার সার্থকতা থাকিত না। অধিকন্তু ‘বিশ্বজ্ঞান’র জন্য পাগল মদনঘোষের চবিত্ত সম্পদ নিরর্থক হইয়া পড়িত। নাটকমধ্যে কেবল হাস্যরসাদি সৃষ্টির জন্য কোন অবাস্তব চরিত্রকে এতটা স্থান দেওয়া যে গিরিশচন্দ্রের প্রকৃতিবিরুদ্ধ ছিল তাহা পূর্বে বলিয়াছি।

“প্রফুল্ল”র পরেই গিরিশচন্দ্রের দ্বিতীয় গার্হস্থ্য নাটক “হারানিধি” এবং তাহার পর তাহার দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাটক “চণ্ডী” অভিনীত হয়। এই দুইখানি নাটকেও প্রেমের জয় কীর্তিত হইয়াছে। “হারানিধি”তে মোহিনী রমেশের স্থান ও হরিশ যোগেশের স্থান অধিকার করিয়াছে। মোহিনী তাহার চির-উপকারী বন্ধু হরিশের স্নেহের সংসারে আগুন দিতে চাহিয়াছিল, অনেকটা কৃতকার্যও

“হারানিধি” গিরিশচন্দ্রের
দ্বিতীয় গার্হস্থ্য নাটক

হইয়াছিল। তথাপি যখন মোহিনী কতর্ক নির্ধাতিতা কাদম্বিনী হীন উপায়ে মোহিনীর শাস্তির ব্যবস্থা করিয়াছিল, তখন হরিশের পুত্র নবকুমার তাহাকে তিরস্কার করিয়াছিল, কারণ হিংসাকে নিবৃত্ত করিবার প্রকৃষ্ট উপায় প্রতিহিংসা নয়—প্রেম। সৌভাগ্যক্রমে মোহিনী রমেশের আয় একেবারে পিশাচ হইয়া যায় নাই—ধনগর্ব তাহাকে আত্মস্ত্রি ও উচ্ছৃঙ্খল করিয়াছিল বটে, কিন্তু তাহার প্রাণের কোমলতাকে একেবারে নষ্ট করিতে পারে নাই। রমেশের কোন সম্ভান ছিল না। কিন্তু মোহিনীর হেমাঙ্গিনী নামে এক কন্যা ছিল এবং তাহার প্রতি মোহিনীর স্নেহ ছিল অসীম। সেই স্নেহই অবশেষে তাহার মনুষ্যত্ব ফিরাইয়া আনিয়াছিল—এমন কি শেষে সেই স্নেহের অনুরোধে হরিশের পুত্র নবকুমারকে কন্যাসহ তাহার সর্বস্ব দান করিতেও সে কুণ্ঠিত হয় নাই। হরিশের জামাতা অঘোর এই নাটকের আর একটি প্রধান চরিত্র। সে গুণবান ও তীক্ষ্ণবুদ্ধিশালী ছিল, কিন্তু ঘটনাচক্রে তাহাকে গৃহত্যাগী ও বিপথগামী করিয়াছিল এবং তাহার ফলে সে চুরি জুয়াচুরিতে পরিণত হইয়াছিল। এই কারণে নাট্যকার তাহাকে “হারানিধি” নামে অভিহিত করিয়াছেন। বলা বাহুল্য, মোহিনীও এইরূপ একটি “হারানিধি”। মোহিনীকে যেমন উদ্ধার করিয়াছিল তাহার কন্যার প্রতি স্নেহ, অঘোরকে তেমনিই উদ্ধার করিয়াছিল তাহার সাধ্বী পত্নীর একনিষ্ঠ প্রেমের আকর্ষণ। বাস্তবিক পতিতোক্কার করিতে হইলে প্রেমবলই যে শ্রেষ্ঠ বল তাহাতে সন্দেহ নাই।

“চণ্ড” নাটকখানি “আনন্দ রহো”র আয়ই চিতোরের এক কাহিনী অবলম্বন করিয়া বিরচিত হইয়াছে, কিন্তু নাটক হিসাবে ইহার স্থান “আনন্দ রহো” হইতে অনেক উচ্ছে।

“চণ্ড” নাটক

পাপের রাজ্য সমূলে লোপ করিতে হইলে যে নিষ্পাপ ও নিক্রাম প্রেমিকের রক্তদানের প্রয়োজন হয় তাহা এই নাটকেও দেখান হইয়াছে। যখন রাঠোরাদিধিপতি পাপিষ্ঠ রণমল্লের অত্যাচারে জর্জরিত চিতোরের প্রজারা সংসারত্যাগী চিতোর-রাজকুমার

মহাত্মা রঘুদেবজীৱ নিকট আসিয়া প্রতিকারের প্রার্থনা করিল, তখন রঘুদেবজী তাহাদিগকে বলিলেন,—

“যবে অত্যাচারপূর্ণ ধরা,—ধর্মরক্ষা হেতু সাধুজন
শোণিত প্রদানে হরে ধরণীর তাপ !
সেই বক্তৃত্রোতে হয় অত্যাচারী নাশ—
স্বথের আবাস পুনঃ হয় এ মেদিনী।”

ইহার পর রণমল্লপ্রেরিত ঘাতকেরা উপস্থিত হইলে তিনি স্বেচ্ছায় তাহাদের হস্তে আত্মসমর্পণ করিলেন। ফল হইতে বিলম্ব হইল না—অচিরে সমস্ত দেশ রাজকুমার চণ্ডের পরিচালনায় অত্যাচারীর বিরুদ্ধে উত্তিত হইয়া তাহাকে সংহার করিল এবং রঘুদেবের জয়-ধ্বনি ও তাঁহার সমাধিমন্দিরের উপর পুষ্পবর্ষণের সহিত নাটকের যবনিকাপাত হইল।

“চণ্ডে”র পর গিরিশচন্দ্র “মলিনা বিকাশ” নামে একটি প্রেমমূলক গীতিনাট্য ও কলিকাতায় কংগ্রেসের অধিবেশন উপলক্ষে “মহাপৃষ্ঠা”

নামে একটি ক্ষুদ্র রূপক রচনা করেন। ইহার “মলিনা বিকাশ” নাটক

পর স্টার থিয়েটার তাঁহার সহিত সহসা সম্বন্ধ বিচ্ছিন্ন করেন। যাহা হউক, কিছু দিন অপেক্ষা করার পর তিনি ১৮৯৩ খ্রীষ্টাব্দে নবনির্মিত “মিনার্ভা” থিয়েটারে যোগদান করিলেন। এই থিয়েটারের স্বত্বাধিকারী ছিলেন প্রসন্নকুমার ঠাকুরের দৌহিত্র নাগেন্দ্রভূষণ মুখোপাধ্যায়। যেখানে ভূতপূর্ব “গ্রেট গ্যালাল” থিয়েটারের রঙ্গমঞ্চ ছিল, সেখানে এই থিয়েটার বাটটি নির্মিত হয় এবং গিরিশচন্দ্র কর্তৃক অনূদিত সেক্সপিয়ারের “ম্যাকবেথ” নাটক

নইয়া ইহার দ্বারোদঘাটন হয়। এই নাটকে “ম্যাকবেথ” নাটক

গিরিশচন্দ্র অনুবাদের যে শক্তি দেখাইয়াছিলেন তাহা বাস্তবিকই অপূর্ব। তাঁহার এ কীর্তি অক্ষয় হইয়া থাকিবে, কিন্তু তিনি এ পথে আর যান নাই। কেন যান নাই তাহা তাঁহার “নাট্যকার” নামক প্রবন্ধ পড়িলে বেশ বুঝা যায়।

তাহাতে তিনি লিখিয়াছেন, “ভিন্ন দেশে ভিন্নমস্তিষ্কপ্রসূত নাটক ভিন্নভাবাপন্ন হইয়া থাকে; এবং এক দেশেই সময় বিশেষে নাটকেরও বিশেষত্ব হয়।...সকল বস্তুই দেশকাল-পাত্রোপযোগী। সেইহেতু ভিন্ন দেশস্থ বা ভিন্ন সময়ের নাটক সুপাঠ্য হইলেও তাহার অনুকৃত রচনা আদরণীয় হয় না।...এই জ্ঞান যিনি নাটক লিখিবেন তাঁহাকে দেশীয়ভাবে অনুপ্রাণিত হইতে হইবে।” এই কারণে তিনি পুনরায় তাঁহার পুরাতন ধারাই ধরিয়াছিলেন এবং ম্যাকবেথের পর মিনার্ভায় তাঁহার “মুকুল

“মুকুল মুঞ্জরা”,
“আবুহোসেন”, “জনা” ও
“করমেতিবাঈ” নাটক

মুঞ্জরা,” “আবুহোসেন,” “জনা,” “করমেতি-
বাঈ” প্রভৃতি কয়েকখানি নাটক নাটিকা
অভিনীত হয়। ইহাদের মধ্যে প্রথমোক্ত

তিনখানি নাটক--“মুকুলমুঞ্জরা,” “জনা” ও “আবুহোসেন”--সকল
দিক দিয়াই বিশেষ সাফল্য অর্জন করিয়াছিল। কিন্তু কিছুদিন
পরে স্বরাধিকারীর অমিতব্যয়িতানিবন্ধন তাঁহার সহিত গিরিশচন্দ্রের
মনোমালিন্যের সৃষ্টি হইল। ওদিকে স্টার থিয়েটারের কতৃপক্ষগণ
নাট্যকার অভাবে বিপদগ্রস্ত হইয়া পড়িয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্রকে
বিদায় দিবার পর রাজকৃষ্ণ রায়ের নাটক লইয়া তাঁহারা থিয়েটার
চালাইতেছিলেন, কিন্তু ১৮৯৪ খ্রীষ্টাব্দে রাজকৃষ্ণ পরলোক গমন
করিলে, তাঁহারা অবশেষে বাধ্য হইয়া পুনরায় গিরিশচন্দ্রের শরণাপন্ন
হইলেন। গিরিশচন্দ্রও মিনার্ভাথিয়েটার ছাড়িবার জন্য প্রস্তুত
ছিলেন। তিনি আবার স্টার থিয়েটারে আসিলেন, এবং এখানে ১৮৯৬
সনে তাঁহার “কালাপাহাড়” ও পর বৎসর তাঁহার “মায়াবসান”
অভিনীত হইল। এই দুইখানি নাটকই গভীর ও উচ্চ ভাবৈশ্বর্য্যে
সমৃদ্ধ। উচ্চশিক্ষিত ও দার্শনিক মনের মধ্যে বাস্তব ও আদর্শ

“কালাপাহাড়” ও
“মায়াবসান” নাটক

লইয়া অহরহঃ যে দ্বন্দ্ব চলিতেছে তাহার একটা
উজ্জ্বল চিত্র আমরা এই সকল নাটকে
দেখিতে পাই, এবং সেই সঙ্গে পরমহংস-

দেবের সংস্পর্শে গিরিশচন্দ্রের চিন্ত কতটা উচ্চস্তরে গিয়া পৌঁছাইয়া-

ছিল তাহার পরিচয় পাই। বিশ্বজনীন নিকাম প্রেম, আত্মত্যাগ ও নারায়ণজ্ঞানে জনসেবাই যে চরম শান্তিলাভের প্রকৃষ্টপন্থা তাহা গিরিশচন্দ্র নানাস্থানে নানাভাষায় আমাদিগকে বুঝাইয়া দিয়াছেন। “ভ্রাস্ত্রি” নাটকে রঙ্গলাল গিরিশচন্দ্রের এই সার্বজনীন প্রেমতত্ত্ব খুব স্পষ্টভাষায় ব্যক্ত করিয়াছে —“আমার দেবতা প্রাণমণ্ডল মানুষ; যাঁর সেবা ক’রলে প্রাণ ঠাণ্ডা হয়, যাঁর সেবা ক’রে মনকে জিজ্ঞাসা কবতে হয় না ভাগ্য ক’রেছি কি মন্দ ক’রেছি, সে দেবতার পূজায় কোন শাস্ত্রে নিন্দা নাই, তর্ক-বিতর্ক নাই।”

যাহা হউক, এবারেও গিরিশচন্দ্র স্টারে অধিক দিন টিকিয়া থাকিতে পারিলেন না। “মায়াবসানে”র পরেই তিনি সেখানকার মায়্যা ত্যাগ করিলেন এবং “ক্ল্যাসিক” থিয়েটারে যোগদান করিলেন। ১৮৯৭ খ্রীষ্টাব্দে এই

“পাণ্ডব গৌরব” নাটক

থিয়েটারটি অমরেন্দ্রনাথ দত্ত কর্তৃক এমারেন্ড রঙ্গমঞ্চে প্রতিষ্ঠিত হয়। এখানে গিরিশচন্দ্রের “দেলদার” ও “পাণ্ডব গৌরব” অভিনীত হইল। “পাণ্ডব গৌরব” রচনাকালে গিরিশচন্দ্র তাঁহাব দ্রুত রচনা-শক্তির আশ্চর্য্য পরিচয় দেন। গল্প পছন্দ ও বলচরিত্র সংবলিত অত বড় পঞ্চাঙ্ক নাটক তিনি অল্প কয়েক দিনের মধ্যেই লিখিয়া দিয়াছিলেন। ইহার পর তিনি আবার মিনার্ভা থিয়েটারে ফিরিয়া আসেন ও বঙ্কিমচন্দ্রের “সীতারাম” নাটকাকারে পরিবর্তিত করেন এবং “মণিহরণ” নামক গীতিনাট্য লেখেন। কিন্তু থিয়েটারের নূতন স্বত্বাধিকাৰী থিয়েটার চালাইতে অপারক হওয়াতে তিনি ক্ল্যাসিকে প্রত্যাগমন করিয়া “মনের মতন,” “ভ্রাস্ত্রি,” “সংনাম” প্রভৃতি নাটক রচনা করেন। তাহার পর আবার মিনার্ভায় ফিরিয়া গিয়া তিনি “হরগৌরী,” “বলিদান,” “বাসর,” “সিরাজদ্দৌলা,” “মীরকাশিম,” “হুত্রেপতি শিবাজী” প্রভৃতি নাটক লেখেন। ইহার পর ক্ল্যাসিক রঙ্গমঞ্চে নবপ্রতিষ্ঠিত “কোহিনূর” থিয়েটারে কিছু দিনের জন্ত গিয়া সেখানে “হুত্রেপতি শিবাজী”র

“হুত্রেপতি” নাটক

অভিনয় করান। তাহার পর তিনি মিনার্ভায় পুনরায় ফিরিয়া “শঙ্করাচার্য্য,” “অশোক” আসেন এবং সেখানে তাঁহার “শান্তি ও “তপোবল” নাটক কি শান্তি,” “শঙ্করাচার্য্য,” “অশোক” ও “তপোবল” অভিনীত হয়।

ইহাই হইল গিরিশচন্দ্রের নাট্যরচনার মোটামুটি ইতিহাস। তিনি বহুসংখ্যক (সর্বশুদ্ধ প্রায় আশীখানা) নাটক, গীতিনাট্য, প্রহসনাদি লিখিয়াছিলেন। সেগুলির বিস্তৃত সমালোচনার স্থান ইহা নহে, সে চেষ্টাও আমি করিব না। তাঁহার নাট্যপ্রতিভা ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে পূর্বে বাহা বলিয়াছি তাহা হইতেই আমাদের বর্তমান নাট্যসাহিত্য ও বঙ্গালয় গিরিশচন্দ্রের নিকট কত ধনী তাহা কিয়ৎ-পরিমাণে উপলব্ধি করা যাইবে। বড় ছঃসময়ে তিনি আমাদের রঙ্গালয়ের কর্ণধার হইয়াছিলেন। বিপথগামী ও স্বধর্মভ্রষ্ট হইয়া যখন ইহা ক্রমশঃ ধ্বংসপথে অগ্রসর হইতেছিল, তখন তিনি তাঁহার অপূর্ব প্রতিভাবলে ইহাব গতি ফিরাইয়া দিয়া ইহাকে কেবল পুনরুজ্জীবিত করেন নাই, পরন্তু ইহাকে এক মহাগৌরবময় আসনে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছিলেন। তিনি যে নাট্যসাহিত্য রচনা করিয়াছেন, তাহা আমাদের জাতীয়-সাহিত্য—পরের নিকট হইতে ধার করা জিনিস নহে। আমাদের জাতীয় কৃষ্টি ও সাধনা তাহার ভিত্তি। ভগবদ্ভক্তি, বিশ্বপ্রেম, আত্মতাগ, নিকামকর্ম, সবভূতে দয়া প্রভৃতি যে সকল বৃত্তি বা কর্মকে আমরা আমাদের কৃষ্টি ও ধর্মের প্রধান অঙ্গ বলিয়া মনে করি। তাহাদের জয়গানে কেবল তাঁহার পৌরাণিক ও ধর্মমূলক নাটকগুলি মুখরিত নয়, পরন্তু তাঁহার অনেকগুলি সামাজিক ও ঐতিহাসিক নাটকেও যে সেই ধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায় তাহা বলিয়াছি। তাঁহার “ছত্রপতি শিবাজী” ইহার একটি উদাহরণ।” ইহাতে তিনি দেখাইয়াছেন যে, শিবাজী ধর্মকে ভিত্তি করিয়া নিকাম-ভাবে দেশসেবায় আত্মনিয়োগ করিয়াছিলেন বলিয়াই ওরুপ শক্তিশালী সাম্রাজ্য স্থাপন করিতে পারিয়াছিলেন। তাঁহার বংশধরেরা

বিলাসব্যসনে মত্ত হইয়া সে মহান্ আদর্শ ত্যাগ করাতেই সে সাত্বাজ্যের পতন হয়। এইরূপে তিনি সর্বত্র ত্যাগ ও ধর্মের মহিমা কীর্তন করিয়াছেন। 'সেই সাহিত্যই প্রকৃত জাতীয়-সাহিত্য যাহা জাতির উচ্চতম চিন্তাসমূহকে রূপদান করে। গিরিশচন্দ্রের নাটক সেই চেষ্টাই কবিয়াছে এবং তাহাতে যথেষ্ট পরিমাণে সফলতাও অর্জন করিয়াছে। এই জন্যই তিনি 'মহাকবি' নামের যোগ্য।'

'গিরিশচন্দ্রের আর একটি বৈশিষ্ট্য এই যে, তিনি পূর্ণমাত্রায় বাঙালী কবি ছিলেন। তিনি যখন পৌরাণিক নাটক লিখিতে

গিরিশচন্দ্রের বাঙালী
মনোবৃত্তি

আরম্ভ করেন, তখন তিনি কৃত্তিবাস কাশীরামের
উপরই নির্ভর করিয়াছিলেন—সংস্কৃত রামায়ণ
মহাভারতের উপর নয়, কারণ তিনি জানিতেন

কৃত্তিবাস কাশীরাম বাঙালী দর্শকগণের যেরূপ প্রিয়, ব্যাস বাল্মীকি
সেরূপ নন।" বাল্মীকির আদর্শ-মানব রাম কৃত্তিবাসের রামায়ণে
পূরাদস্তুর ভক্তবৎসল দেবতা হইয়া গিয়াছেন। এমন কি, কৃত্তিবাসের
বর্তমান সংস্করণে আমরা দেখিতে পাই, যখন রামলক্ষ্মণকে
নাগপাশ হইতে মুক্ত করিতে গুরুড় আসিয়া উপস্থিত হইয়াছিলেন,
তখন তাঁহার অনুরোধে রাম বংশীধারী কৃষ্ণরূপ পরিগ্রহ করিয়াছিলেন
এবং সেজগৎ রামভক্ত হনুমান বিলক্ষণ চটিয়া গিয়াছিলেন। শঙ্খ-
চক্রগদাপদ্মধারী-বিষ্ণুর বাহন গুরুড় হঠাৎ কেন যে বৃন্দাবনের
কৃষ্ণকে দেখিতে চাহিয়াছিলেন তাহা বলা যায় না, তবে ইহাতে
একটা কথা বোঝা যায় যে, বৈষ্ণবযুগে বাঙালী কানুর প্রেমে
এতটা মজিয়াছিল যে, রামায়ণ গান শুনিতে বসিয়াও সে স্থানকাল
বিস্মৃত হইয়া 'কানুর গান' শুনিতে চাহিত। মহাভারতে অবশ্য
এতটা পরিবর্তনের প্রয়োজন হয় নাই, কারণ স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণই
মহাভারতের নায়ক। কিন্তু এখানেও দেখা যায়, বাঙালী কবি
ও যাত্রাওয়ালারা কুরুক্ষেত্রের পাক্জগৎশঙ্খধারী শ্রীকৃষ্ণ অপেক্ষা
বৃন্দাবনের বংশীধর কৃষ্ণের প্রতিই অধিকতর ভক্তি প্রদর্শন
করিয়াছেন। গিরিশচন্দ্রেও সর্বত্র এইভাবে দেখা যায়। একটা

দৃষ্টান্ত দিই। তাঁহার ‘অভিমন্যুবধে’ যখন অভিমন্যু মৃত্যুকালে তাঁহার মাতুল শ্রীকৃষ্ণকে দর্শন করিবার জন্ম অতিশয় ব্যগ্র হইয়া পড়িয়াছিলেন, তখন তিনি তাঁহার মানসচক্ষে শ্রীকৃষ্ণকে দেখিতে পাইয়াছিলেন, কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সে মূর্তি কুরুক্ষেত্রের পার্থসারথির মূর্তি নয়—বৃন্দাবনের রাধাকৃষ্ণ মূর্তি !—

“মরি মরি, কোথা সারথির সাজ হরি ?

বাঁকা শিখিপাখা, ত্রিভঙ্গিমঠাম বনমালি !

পীতাম্বর, মধুর অধরে বাঁশী ;

বাঁশী, বাধানামে মাতোয়ারা,

রাধা রাধা সদা বলে ।”

“জনা”তেও বিদুষক পার্থসখা শ্রীকৃষ্ণকে জোর করিয়া বৃন্দাবনের স-রাধা কৃষ্ণমূর্তি ধারণ করাইয়াছিলেন !

অবশ্য স্থানকালাদি বিবেচনা না করিয়া শ্রীকৃষ্ণের বৃন্দাবনী মূর্তি দেখিবার জন্ম গরুড় বা অভিমন্যু বা বিদুষকের এই ব্যগ্রতা বিলক্ষণ বিসদৃশ বলিয়া বোধ হয়, কিন্তু কবি করিবেন কি ? এদেশের দর্শকেরা যে তাঁহাকে ঐ মূর্তিতেই দেখিতে চায় ! বলিয়াছি, “সেক্সপিয়ারের ন্যায় গিরিশচন্দ্র সকল শ্রেণীর দর্শকের জন্মই

সকল শ্রেণীর দর্শকের
উপভোগ্য কার্য নাটক
লিখিতে গিরিশচন্দ্রের চেষ্টা

নাটক লিখিতেন—তাঁহার দৃষ্টি কেবল শিক্ষিত

দর্শকদের প্রতিই নিবদ্ধ থাকিতনা, অর্ধশিক্ষিত

অশিক্ষিতদিগকেও তিনি তাঁহার স্মৃতি আনন্দের

অংশীদার করিতে চাহিতেন।” আমরা জানি, তিনি যখন তাঁহার কোন নাটকের মহলা দিতেন, তখন নাট্যালয়ের স্বত্বাধিকারী হইতে পটপরিবর্তক ‘শিফটার’ পর্য্যন্ত সকলকে লইয়া বসিতেন এবং পণ্ডিতমূর্খনির্বিশেষে প্রত্যেককে নাটকসম্বন্ধে মতামত জিজ্ঞাসা করিতেন। ইহাতে কেহ বিস্মিত হইলে তাহাকে বলিতেন, “আমি শুধু পণ্ডিত ও শিক্ষিতদের জন্ম নাটক লিখি না—লিখি সকলের জন্ম। পণ্ডিত, মূর্খ, স্ত্রী, পুরুষ সকলকেই আনন্দদান নাটকের উদ্দেশ্য।

সুতরাং পণ্ডিতের ন্যায় মূর্খেরও নাটকখানি কেমন লাগিল তাহা জানা দরকার।” কেবল মত জিজ্ঞাসা করিয়াই তিনি নিশ্চিত্ত থাকিতেন না, যদি কেহ বলিত কোন বিশেষ স্থান তাহার ভাল লাগে নাই, তাহা হইলে তিনি তাহা বিশেষ বিবেচনা করিয়া দেখিতেন এবং অনেক সময় সে দৃশ্য বদলাইয়া ফেলিতেন। এমন কি, “সিরাজদ্দৌলা”র মত নাটকের মহলা দিবার সময়েও এইরূপ ব্যাপার ঘটয়াছিল। নাটকখানি প্রধানতঃ রাজনৈতিক মনোবৃত্তিসম্পন্ন শিক্ষিত দর্শকগণের জন্য লিখিত হইয়াছিল, সুতরাং এ নাটকটিব সম্বন্ধে সকলকার মতামত লইবার প্রয়োজন ছিলনা, তথাপি তাহার প্রথম অঙ্ক পাঠেই পদ তিনি তাঁহার প্রথমতঃ প্রত্যেককে জিজ্ঞাসা করিলেন, “কেমন শুনলে?” প্রায় সকলেই বলিল, “বেশ হোয়েছে।” কিন্তু দুই একজন একটু ইতস্ততঃ করিয়া বলিল, “প্রথম দৃশ্যটি অপর দৃশ্যগুলির তুলনায় যেন একটু হালকা বোলে বোধ হোল।” গিরিশচন্দ্র তৎক্ষণাৎ বলিলেন, “বুঝেছি, কিছু হয়নি।” ইহার পর সেই দৃশ্যের পরিবর্তে আর এক দৃশ্য তিনি বসাইলেন, কিন্তু তাহাও সকলের মনোপূত হইল না। তখন তিনি সেটিকেও ফেলিয়া দিয়া তাহার স্থানে আর এক দৃশ্য লিখিলেন। এবার সকলে বলিল, “চমৎকার হোয়েছে।” ফলে বইখানা প্রথম দৃশ্য হইতেই তমিয়া গিয়াছিল। পাঁচশবৎসর কাল নাট্যক্ষেত্রে একাধিপত্য করিবার পরও যিনি তাঁহার নাটক বাহির করিবার পূর্বে তরুণ শিক্ষার্থীর ন্যায় এইরূপ সঙ্কেচ বোধ করিতেন, তিনি কত বড় সাধক ছিলেন তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে এবং তাঁহার অসামান্য সিদ্ধিলাভের কারণও বুঝিতে বিলম্ব হয় না।

এই প্রসঙ্গে আর একটি কথা মনে রাখা আবশ্যক। মানবজীবন ও সমাজই যে নাটকের প্রধান ভিত্তি এবং এই দুই বিষয়ে আমাদের ও পাশ্চাত্যদের দৃষ্টিভঙ্গি যে একরূপ নহে তাহা পূর্বে বলিয়াছি। সুতরাং বিলাতী সমালোচকের নিকট হইতে ধারকরা চশমা লইয়া গিরিশচন্দ্রের ন্যায় আমাদের কোন জাতীয়-নাট্যকারের

গিরিশচন্দ্রের নাট্যপ্রতিভার
বৈশিষ্ট্য

নাটকের গুণাগুণ পরীক্ষা করিতে যাওয়া ভুল। তথাপি বলা যাইতে পারে, গিরিশচন্দ্র সেরূপ পরীক্ষাতেও সম্মানে উত্তীর্ণ হইবেন। তিনি পাশ্চাত্য নাট্যশাস্ত্রে ও সাহিত্যে পণ্ডিত ছিলেন, কিন্তু তিনি কখনও তাঁহার জাতীয়তা হারান নাই। দেশীয় বিষয়বস্তু লইয়া এবং দেশীয় ভাব সম্পূর্ণরূপে রক্ষা করিয়া পাশ্চাত্য কলাকৌশল কেমন করিয়া প্রয়োগ করিতে হয় তাহা তিনি বেশ জানিতেন। দৃষ্টান্ত স্বরূপ তাঁহার পৌরাণিক ও ভক্তিমূলক নাটকগুলির কথা বলা যাইতে পারে। এই সকল রসপ্রধান নাটক রচনায় ঘটনা-প্রধান নাটক রচনার কলাকৌশল প্রয়োগ করা দুক্লহ, কারণ ঘটনা-প্রবাহের দিক দৃষ্টি রাখিতে গেলে রসবিকাশের পক্ষে বাধা পড়িতে পারে। কিন্তু এ বিষয়েও তিনি যথেষ্ট সাফল্য লাভ করিয়াছেন। এ সকল নাটকে কি ঘটনা সংস্থান, কি চরিত্রেব বিকাশ, কি নাটকীয় ক্রিয়ার গতি—সকল বিষয়েই তিনি নাট্যশিল্পজ্ঞানের যথেষ্ট পরিচয় দিয়াছেন, অথচ কোথাও রসের ব্যত্যয় হইতে দেন নাই। এইরূপে তিনি অনেক যাত্রার নাটককে পূর্ণভাবে বর্তমান কালের নাটকে পরিণত করিয়াছেন। ফলে শিক্ষিত-অশিক্ষিত নিবিশেষে দেশের আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা এই সকল নাটকের অভিনয় উপভোগ করিতে পারে। চরিত্রেব বৈশিষ্ট্য-প্রদর্শনে ও মনস্বত্ব-বিশ্লেষণেও তিনি যে শক্তির পরিচয় দিয়াছেন, তাহা বিবেচনা করিয়া দেখিলে তিনি এ বিষয়েও যে পাশ্চাত্যভূমির শ্রেষ্ঠ নাট্যকারগণের সহিত সমান আসন দাবী করিতে পারেন তাহা অস্বীকার করা যায় না। বস্তুতঃ তাঁহার নাটকগুলিকে চরিত্রেব প্রধান নাটক বলা যায়। আমরা জানি, নাটক-রচনাকালে বাহ্য ঘটনা অপেক্ষা মানসিক দ্বন্দ্বের গতিপ্রকৃতি ও চরিত্রের বিকাশ প্রদর্শনের প্রতিই তাঁহার অধিকতর লক্ষ্য থাকত। এইরূপে চিরপরিচিত বহু পুরাতন চরিত্রেব ও তাঁহার নিপুণ-হস্তের গুণে উজ্জ্বলতর নূতন রূপ ধারণ করিয়া দর্শকের আনন্দ বর্ধন করিয়াছে। আর ঘটনার ঘাতপ্রতিঘাতে চরিত্রের স্ফূরণ বা পরিবর্তন দেখাইতে যে তাঁহার অসাধারণ দক্ষতা ছিল তাহা অতি কঠোর সমালোচকও

অস্বীকার করিতে পারেন না। হস্তরসসম্বন্ধিতও তাঁহার এই অসাধারণত্ব দেখা যায়—তিনি গান্ধীর্থোর সহিত হাস্যরসের যেরূপ চমৎকার মিলন ঘটাইয়াছেন সেরূপ অল্প লেখকই দেখাইতে পারিয়াছেন। তাঁহার বিদুষকাদি চরিত্র অতুলনীয় বলিলেও অত্যাঙ্কিত হয় না।

✓তাহার পর তাঁহার ভাষা। সর্ববিধ চরিত্রোপযোগী ভাষা প্রয়োগে তিনি কিরূপ নিপুণ ছিলেন তাহা তাঁহার অঙ্কিত কয়েকটি বিভিন্ন চরিত্রের ভাষা পাশাপাশি রাখিয়া পাঠ করিলেই বুঝা যায়। তাঁহার নাটকের প্রত্যেক চরিত্রই তাহার নিজ শিক্ষা, অবস্থা ও প্রকৃতি অনুসারে কথা বলে, এবং ভাব যতই জটিল হউক না কেন, সে নিজ ভাষায় তাহা ব্যক্ত করে। প্রত্যেক ব্যক্তির কথা শুনিলেই বুঝা

গিরিশচন্দ্রের ভাষার
বৈশিষ্ট্য)

যায় সে কোন শ্রেণীর লোক বা কিরূপ তাহার শিক্ষাদীক্ষা ও স্বভাব। দৃষ্টান্ত স্বরূপ “চৈতন্যলীলা” নাটকের জগাই মাধাইয়ের

উল্লেখ করা যাঠতে পারে। তাহাদের ভাষা ও কথা বলিবার ভঙ্গি হইতেই বুঝা যায় তাহাদের কিরূপ প্রকৃতির লোক। কেবল তাহাই নহে—জগাই ও মাধাইয়ের চরিত্রের মধ্যে যে সূক্ষ্ম পার্থক্য আছে—জগাই যে মাধাই অপেক্ষা অধিকতর ভাবপ্রবণ—তাহাও তাহাদের কথাবার্তা শুনিয়া বেশ বুঝিতে পারা যায়। এ সকল বিষয়ে তিনি কিরূপ মনোযোগী ছিলেন, তাহা একটি ঘটনার উল্লেখ করিলেই বুঝা যাইবে। একদিন এক যুবক তাহার স্বরচিত একখানি নাটক তাঁহাকে দেখাইবার জন্য লইয়া আসিল। নাটকখানি “বেহুলা” উপাখ্যান লইয়া লিখিত। তিনি নাট্যকারকে নাটকের দুইচারিটি স্থান পড়িতে বলিলেন। যুবক লখিন্দরের মৃত্যুর পরের দৃশ্যটি পড়িলেন—লখিন্দরের মাতা সনকা আসিয়া কাঁদিলেন ও তাহার পর চাঁদ সদাগর কাঁদিলেন। গিরিশচন্দ্র বলিলেন, “এইবার চাঁদের নাম কাটিয়া সনকা বসাও এবং সনকার নাম কাটিয়া চাঁদ বসাইয়া দেখ কোন প্রভেদ বুঝিতে পার কিনা।” যুবক উভয়ের উক্তিভেদ বিশেষ প্রভেদ দেখিতে

পাইল না। তখন গিরিশচন্দ্র তাহাকে বলিলেন. “দেখ, তুমি জান, পুত্ৰশোক কখন মাতা ও পিতা একভাবে কাঁদেনা— বিশেষতঃ যখন সনকা ও চাঁদ সদাগরের মত মাতা ও পিতা সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির লোক হয়। বিভিন্ন চরিত্রের ও শ্রেণীর লোক বিভিন্ন অবস্থায় বিভিন্ন ভাষায় কথা কয়। এদিকে যার দৃষ্টি না থাকে তার নাটকলেখা বিড়ম্বনা।” এ বিড়ম্বনা যে গিরিশচন্দ্রের কোন নাটকে দৃষ্ট হইবেনা তাহা জোর করিয়াই বলা যাইতে পারে।

নাটকে গানের ন্যায় পद्यের ব্যবহার প্রাচীন কাল হইতেই চলিয়া আসিতেছে, কারণ হৃদয়ের গভীর ভাব সকল পद्यে কিংবা কাব্যাত্মক গদ্যে প্রকাশিত হইলে সেগুলি অধিকতর শ্রুতিমধুর ও হৃদয়গ্রাহী হয়। কিন্তু মিত্রাক্ষর কবিতায় ভাবের জোর অনেকটা কমিয়া যায়। মিত্রাক্ষরে আমরা কথা কহি না. স্তব্ধতা মিত্রাক্ষরে যে ভাব প্রকাশ করা যায় তাহা ক্রটিম বলিয়া বোধ হয় এবং কৃত্রিম ভাব সহজে মর্মস্পর্শ করিতে পারে না। অতএব স্থানবিশেষে কাব্যো ভাব-প্রকাশের প্রয়োজন হইলে অমিত্রাক্ষর চন্দ ব' চন্দ্রোময় গদ্য ব্যবহার করাই সমীচীন। বেলগাছিয়া থিয়েটারে অভিনয় উপলক্ষ্যে এই বিষয়ে মহারাজা যতীন্দ্রমোহনের সহিত মাইকেল মধুসূদনের একদিন তর্ক হয় এবং তাহারই ফলে মধুসূদন বাংলায় অমিত্রাক্ষর চন্দ্রে কাব্য লিখিতে প্ররুণ হন, তাহা সকলেই জানেন। কিন্তু মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর চন্দ্রও কৃত্রিমতার নিগড় পূর্ণভাবে ভাসিতে পারে নাই। তাহার প্রতি পংক্তি চৌদ-অক্ষর বিশিষ্ট হওয়াতে, তাহা অভিনয়-কালে আবৃত্তি করার পক্ষে অসুবিধাকর ছিল, সেই জন্য গিরিশচন্দ্র যখন “মেঘনাদ বধ” অভিনয় করেন. তখন তিনি সেই সকল দীর্ঘ পংক্তি ভাঙ্গিয়া কেবল যতির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া সেগুলি আবৃত্তি করা সুবিধাজনক ও স্বাভাবিক মনে করিয়াছিলেন। ইহার ফলে তিনি নাটকে এইরূপ ভাঙ্গা অমিত্রাক্ষর চন্দ্র ব্যবহার করার পক্ষপাতী হন। এই নূতন

“গৈরিশী চন্দ”

ছন্দ এক্ষেপে “গৈরিশা ছন্দ” নামে পরিচিত। গিরিশচন্দ্র যে এ ছন্দের উদ্ভাবক নহেন বা রঙ্গালয়ে ইহার প্রবর্তক নহেন তাহা পূর্বে বলিয়াছি, কিন্তু ইহার বহুল প্রচলন তিনিই প্রথমে করিয়াছিলেন। যাহা হউক, এই ছন্দ প্রবর্তিত হওয়াতে নাট্যকার, অভিনেতা ও দর্শক সকলের পক্ষেই সুবিধা হইয়াছে, কারণ এ ছন্দে নাটক লেখা যেমন সহজ, আবৃত্তি করাও তেমনই সহজ এবং দর্শকেরাও ইহা সহজে বুঝিতে পারে।

গীত-রচনা বিষয়ে গিরিশচন্দ্রের অতুল প্রতিভার কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। বাস্তবিক তাঁহার হৃদয় ছিল সঙ্গীতরসের অফুরন্ত ভাণ্ডার

গীত-রচনায় গিরিশচন্দ্রের
বৈশিষ্ট্য

- মধুর সঙ্গীতধারা তথা হইতে স্বতঃই নির্গত
হইত—সেজন্য তাঁহাকে কোনকণ কষ্টকল্পনার
আশ্রয় গ্রহণ করিতে হইতনা। তিনি অতি

দ্রুত রচনা করিতেন, অথচ তাঁহার কোন গানে ভাব বা রসের অভাব লক্ষিত হইতনা। অধিকন্তু তাঁহার প্রত্যেক গান দৃশ্য ও চরিত্রের উপযোগী হইত। অনেক নাট্যকারকে দেখা যায় তাঁহারা কেবল দর্শকগণের মনস্তৃষ্টির জন্য তাঁহাদের নাটকে গান দিয়া থাকেন এবং সেজন্য অনেক সময় তাঁহারা স্থান-কাল-পাত্র বিবেচনা করার আবশ্যক মনে করেন না-- এমন কি, সময়ে সময়ে কেবল গান দিবার জন্য তাঁহারা অবান্তর দৃশ্য সংযোজন করিতেও কুণ্ঠিত হননা। কিন্তু এরূপ অপ্রাসঙ্গিক গান রচনা করা গিরিশচন্দ্রের রীতিবিরুদ্ধ ছিল। নাটকের সহিত যথাসম্ভব ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ রাখিয়া তিনি তাঁহার গানগুলি রচনা করিতেন এবং যাহাতে প্রত্যেক গানের ভাষা গায়কের দিগ্ভা, অবস্থা ও চরিত্রের উপযোগী হয় সে দিকে তীক্ষ্ণ দৃষ্টি রাখিতেন। দৃষ্টান্ত স্বরূপ “শঙ্করাচার্য্য” নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কে প্রথম দৃশ্যে চণ্ডাল-চণ্ডালীদের গানের কথা উল্লেখ করা যাইতে পারে। এই দৃশ্যে চণ্ডালবেশী মহাদেব স্বদলে গঙ্গাস্নানার্থী শঙ্করের পথ রোধ করিয়া দাঁড়ান—উদ্দেশ্য, শঙ্করের অদৈত-জ্ঞানের পরীক্ষা। চণ্ডাল-চণ্ডালীরা আসিয়াই সুরাপানোন্মত্ত ভাবে গান ধরিল,—

“ভরপুর নেশা কেন কর্‌বি ফিকে,
এটা সেটা ছুটো ফিকে দেখে ।
মজা তো মজা আর ফিকে বেলকুল,
পূরা মজা লিয়ে থাক্‌না মজগুল,
আঁকা ভেকা পাঁরা চাস্‌নে জুল্‌জুল্‌ ;
আপ্‌না মজাতে দেল্‌ পূরা রেখে
বে-মজা আস্‌বে তো দিবি ফিকে ॥”

স্বরাপানেবিভোর চণ্ডালের ভাষায় অদ্বৈতবাদীর ব্রহ্মানন্দানুভূতির এই ব্যাখ্যান বস্তুতঃই অপূর্ব । এইরূপ বিভিন্ন স্থান, কাল ও পাত্রের সহিত ভাষা ও ভাবের সামঞ্জস্য রাখিয়া গান বচনা করিতে গিরিশচন্দ্র অদ্বিতীয় ছিলেন বলিলেও অতুক্তি করা হয়না । উপর্যুক্ত গানের ভাষার সহিত “মায়াবসান” নাটকে রঞ্জিণীর শেষ গানের ও “করমেতিবাঁজি” নাটকে ফকিরদের ভজন-গানের ভাষার তুলনা করিলেই এ সত্য প্রত্যয়মান হইবে । এ উভয় গানেই নির্বাণ-মুক্তির অবস্থা বর্ণিত হইয়াছে । রঞ্জিণীর গানটি এই—

“মেদিনী মিশিল তরল সলিলে, তপন শুযিল বারি ।
তপন নিভিল, অনিল বহিল বিপুল ব্যোমচারী ।
নৌবব বব গুণ্য শরীরে, শূন্যে শূন্যে মিশিল ধীরে,
নিবিড় তিমিরে চেতন বলসে মায়াকায়াহারী ।”

ফকিরদের গানে ইহাব ভাষা বিরূপ পরিবর্তিত হইয়াছে দেখুন,—

“সূর্য চন্দ্রমা কাঁহা ছিপায়া কাঁহা ছিপায়া তারা ।
ঢনিয়া দেখো কাঁহা মিলায়া মন কাঁহা তোমায়া ।
আসমান সে আসমান মিলায়া— ছায়া— ছায়া— ছায়া ।
কাঁহা ফিন আসমান মিলায়া পাত্তা কুচ্‌ নেই পায়া ।
সম্‌জো তব্‌ যব্‌ সমজ্‌ আওরে ভাই
কুচ্‌ নেই কুচ্‌ নেই কেয়া—

দেল্ না বোলে বাৎ না চলে সমজ্ কোই কুহ্ লিয়া,
ফাঁক ছায় সব কুহ্. ভর্তি সব কুহ্—পূরা—পূরা—পূরা।”

আবার যখন কবি অদ্বৈতবাদীর মহাশূন্য হইতে কৃষ্ণপ্রেমের মধুময়
রাজ্যে নামিয়া আসিয়াছেন, তখন তাঁহার লেখনীমুখে কি সুধা
ক্ষরিয়াছে দেখুন—

“এল কৃষ্ণ এল ওই বাজে গো বাঁশরা ।
সুখে শুকসারী মুখোমুখি করি.
হের নৃত্য করে ময়ূর ময়ূরা ।
মত্ত ভূঙ্গ ধায়, সুখে পিক গায়,
হের কুঞ্জবন সুখে ভেসে যায় ;
রাধা অভিলাষী, রাধা বলে বাঁশী,
বাঁশী ডাকে তোরে, উঠ লো কিশোরা ।”

এই কয় পংক্তিতে সমস্ত বৃন্দাবনের চিত্র কি সুন্দর ভাবে ফুটিয়া
উঠিয়াছে তাহা ভক্তমাত্রেই অনুভব করিতে পারিবেন। ছঃখের
বিষয়, গিরিশচন্দ্রের সকল গান আলোচনা কবিবার স্থান এখানে
নাই, কিন্তু যাহারা এই সকল গান শুনিয়াছেন বা পাঠ করিয়াছেন
তাঁহারা সকলেই স্বীকার করিবেন যে কি ভাবাবৈচিত্র্যে, কি রস-
মাধুর্য্যে, কি ভাবৈশ্বর্য্যে সকল বিষয়েই সেগুলি আমাদের সমীত-
সাহিত্যকে বিশেষরূপে সমৃদ্ধিশালী করিয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের বহু নাটকে তাঁহার দার্শনিক মতের ছায়া দেখিতে
পাওয়া যায়—এমন কি, কোন কোন নাটক সেই সকল মত
প্রতিষ্ঠার জগ্নাই লিখিত হইয়াছে বলা যাইতে
পারে। এই জগ্ন্য তাঁহার দার্শনিক মতের
সহিত পরিচয় না থাকিলে তাঁহার সকল নাটক
বুঝিয়া উঠা কঠিন হয়। সুতরাং এস্থানে সে

গিরিশচন্দ্রের নাটক
বুঝিবার জগ্ন্য তাঁহার ধর্মমত
ও দার্শনিক মতের সহিত
পরিচয় আবশ্যক

সম্বন্ধে একটু বিস্তৃত আলোচনা করা আবশ্যক মনে করিতেছি। পূর্বে
বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্র শৈশবকাল হইতে বৈষ্ণব আবেষ্টনের মধ্যে

পরিণীত হইয়াছিলেন, তাহার উপর সম্ভাব্যতঃ তিনি ভাবপ্রাণ ছিলেন। ফলে তাঁহার মধ্যে ভক্তিভাব বিশেষরূপেই পুষ্টিলাভ করিয়াছিল এবং কিশোরকাল হইতে যাত্রা কথকতাদি শ্রবণ এই ভাববুদ্ধির পক্ষে যথেষ্ট সহায়তা করিয়াছিল। কিন্তু পরে পাশ্চাত্য দর্শন ও বিজ্ঞানাদি অনুশীলনের ফলে তিনি অজ্ঞেয়বাদী ও ঈশ্বরে অবিশ্বাসী হইয়া পড়েন এবং ধর্ম “সংসারবন্ধকার্য কল্লনা” ভিন্ন আর কিছুই নয় এইরূপ একটা ধারণা তাঁহার মনে জন্মায়। স্বথের বিষয়, এই নাস্তিকভাবের মূল খুব দৃঢ় ছিল না। কচুরীপানার মত ইহা তাহার হৃদয়ের অন্তস্থলে প্রবাহিত ভক্তিবসধারার উপর একটা আবরণ সৃষ্টি করিলেও যে তাহার বিলোপ সাধন করিতে পারে নাই নাহা তাহার এই সময়ে লিখিত পৌরাণিক নাটকগুলি পাঠ করিলেই বুঝ যায়। তাহার পর যখন তিনি “চৈতন্যলীলা” লিখিবাব তৎপ্রায় চৈতন্যচরিতামৃতাদি বৈষ্ণবগ্রন্থপাঠে প্রবৃত্ত হইলেন, তখন তাহার অন্তবস্ত্র সেই চিবন্তন ভক্তিরসের উৎস উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠিল—তিনি আবেগভাবে গাহিলেন,—

কাঁহা মেবা বৃন্দাবন কাঁহা যশোদামায়া ।
কাঁহা মেবা নন্দ পিতা, কাঁহা বলাই ভাই ।
কাঁহা মেবি ধবলা শ্যামলী,
কাঁহা মেবি মোহন মবলী,
শ্রীদাম গুদাম রাখালগণ কাঁহা মে পাই ॥
কাঁহা মেরি যমুনাতট,
কাঁহা মোর বংশীবট,
কাঁহা গোপনাবী মেরি, কাঁহা হামাবা বাই ।”

এ গান তাঁহার হৃদয় হইতে নিঃসৃত হইয়াছিল নিশ্চয়ই, কারণ তাঁহার এই আকুলতা শ্রীরামকৃষ্ণকে তাঁহার দ্বাবে টানিয়া আনিয়াছিল এবং সেই মহাপুরুষের কৃপায় তাঁহার বিজাতীয় শিক্ষাসম্প্রদায় সকল জ্ঞানাভিমান—সকল তর্ক—সকল—অবিশ্বাস দূরে চলিয়া গিয়াছিল।

এই সময়ে তাঁহার মনের অবস্থা তিনি নিজের এই ভাবে বর্ণনা করিয়াছেন,—“মন তখন আনন্দে পবিপ্লুত। যেন নূতন জীবন পাইয়াছি। পূর্বের সে ব্যক্তি আমি নই—
শ্রীরামকৃষ্ণের সহিত
সাক্ষাতের ফলে গিরিশ-
চন্দ্রের নবজীবনলাভ হৃদয়ে বাদানুবাদ নাই। ঈশ্বর সত্য—ঈশ্বর আশ্রয়দাতা—এই মহাপুরুষের আশ্রয় লাভ করিয়াছি, এখন ঈশ্বরলাভ আমার অনায়াস-সাধ্য। এইভাবে আচ্ছন্ন হইয়া দিনযামিনী যায়। শয়নে স্বপনেও এই ভাব—পরম সাহস—পরম আত্মীয় পাইয়াছি—আমার সংসারে আর কোন ভয় নাই। মহাভয়—মৃত্যুভয়—তাহাও দূর হইয়াছে।”

শ্রীরামকৃষ্ণ পরমহংসেব শিষ্যত্ব গ্রহণ করিবার পর গিরিশচন্দ্র সর্বতোভাবে তাঁহার গুরুর পদে আত্মসমর্পণ করিয়াছিলেন। তাঁহার “শঙ্করাচার্য্য” নাটকের শঙ্করশিষ্য শান্তিরামের দ্বারা তিনি পরমহংস-দেবকে বলিয়াছিলেন, “যা কোরতে হয়—সে আপনি করুন। সাধন কোরে তো মন বশ কোরতে বলেন? সে আমার কর্ম নয়। আমি চোখ বুজে মন স্থির কোরতে নির্জনে বোসলেই মন বেটা বরং সোজায় ছিল ভাল, চোখ বুজলেই অমনি সৃষ্টি-সংসার ঘুরতে চোললো। এ মন নিয়ে কি সাধন কোরবো বলুন? আমি একটা সোজাসৃজি বুঝেছি, আমার মিষ্টিও লাগে,—

“ধ্যানমূলং গুরোর্মূর্তিঃ পূজামূলং গুরোঃ পদম্।

মন্ত্রমূলং গুরোবাক্যং মোক্ষমূলং গুরোঃ কৃপা।”

এই মন্ত্র আউড়ে আমি নমস্কার কোরলেম, যা করবার—কোরবেন।” তাঁহার গুরুভক্তি ও বিশ্বাসের এই দৃঢ়তা দেখিয়া পরমহংসদেব তাঁহাকে বলিয়াছিলেন, “তোমার সাধন ভজনের প্রয়োজন নাই—সে ভার রহিল আমার উপর। তুমি যে কার্য্যে লিপ্ত আছ তাহাই করিয়া যাও, তাহাতেই তোমার ও সংসারের মঙ্গল হইবে।” ফলে পরমহংসদেবের বিবেকানন্দস্বামীপ্রমুখ সম্মাসী-শিষ্যেরা যখন ধর্ম-প্রচারকরূপে তাঁহাদের গুরুপাদিষ্ট বেদান্তবাণী দেশবিদেশে প্রচার

করিয়া বেড়াইতে লাগিলেন এবং দেশের সর্বত্র আশ্রম প্রতিষ্ঠা করিয়া ঠাকুরের উপদেশমত জনসেবায় ত্রুতী হইলেন, গিরিশচন্দ্র তখন তাঁহার নাটকাবলীর ভিতর দিয়া ঠাকুরের কথামৃত দেশের আবালবৃদ্ধবনিতাকে শুনাইতে লাগিলেন।

উপরিউক্তভাবে আত্মসমর্পণ করিবার পর গিরিশচন্দ্রের ধর্ম ও দার্শনিক মত যে সম্পূর্ণভাবে পরমহংসদেব কর্তৃক নিয়ন্ত্রিত হইয়াছিল তাহা বলা বাহুল্য। সুতরাং পরমহংসদেবের মত আলোচনা করিলেই আমরা গিরিশচন্দ্রের দার্শনিক মতের পূর্ণ পরিচয় পাইব। পরমহংসদেব স্বয়ং অদ্বৈতবাদী ছিলেন, কিন্তু সেই সঙ্গে তিনি সকল ধর্মের সত্যতাও স্বীকার করিতেন। বস্তুতঃ তিনি ছিলেন সবর্ধম'-সমস্বয়ের আচার্য্য। তিনি বলিতেন, “যত মত তত পথ”। ইহা অবশ্য গীতোক্ত মতেরই প্রতিধ্বনি। গীতায় শ্রীভগবান বলিয়াছেন,—

“যে যথা মাং প্রপद्यন্তে তাং স্তুথৈব ভজামাহম্,
মম বক্তার্নুবত্তন্তে মনুষ্যাঃ পার্থ সবশঃ।”

বঙ্কিমচন্দ্র এই শ্লোকের ভাষ্যে লিখিয়াছেন, “পৃথিবীতে বহুবিধ উপাসনাপদ্ধতি প্রচলিত আছে, কেহ নিরাকারের, কেহ সাকারের উপাসনা করেন। কেহ একমাত্র জগদীশ্বরের, কেহ বহু দেবতার উপাসনা করেন।

এ সকলই উপাসনা, কিন্তু ইহার মধ্যে উৎকর্ষাপকর্ষ আছে—অবশ্য স্বীকার করিতে হইবে। কিন্তু সেই উৎকর্ষাপকর্ষ কেবল উপাসকের জ্ঞানের পরিমাণমাত্র। যে নিতান্ত অজ্ঞ, সে পথিপার্শ্বে পুষ্পচন্দন সিন্দূরাক্ত শিলাখণ্ড দেখিয়া, তাহাতে আবার পুষ্পচন্দন সিন্দূর লেপিয়া যায়; যে কিঞ্চিৎ জানিয়াছে, সে না হয় নিরাকার ত্র্যম্বকের উপাসক। কিন্তু ঈশ্বরের প্রকৃতির পরিমাণ জ্ঞান সম্বন্ধে দুইজনেই প্রায় তুল্য অন্ধ। তবে একজনের উপাসনা ঈশ্বরের নিকট গ্রাহ্য আর একজনের অগ্রাহ্য—ইহা কি প্রকারে বলা যাইবে?

..... তবে ইহা যদি সত্য হয় যে তিনি বিচারক—কেন না কর্মের ফলদাতা—তবে যাহা তাঁহার বিশুদ্ধ স্বভাবের অনুমোদিত, সেই উপাসনাই তাঁহার গ্রাহ্য হইতে পারে। যে উপাসনা কপট / ... তাহা তাঁহার গ্রাহ্য নহে—কেন না তিনি অন্তর্ধামো।” উপাসক যতই অজ্ঞ হউক এবং তাহার উপাসনাপদ্ধতি যতই অপকৃষ্ট হউক, তাহার উপাসনা যদি আন্তরিক ও ঐকান্তিক হয় তাহা হইলে অন্তর্ধামো ভগবান নিশ্চয়ই তাহাকে তাহার প্রার্থিত ফল প্রদান করেন—একথা পরমহংসদেবও বলিতেন। এ বিষয়ে তাঁহার জ্ঞান ছিল অপরোক্ষ, কারণ তিনি স্বয়ং সর্ববিধ সাধনা করিয়া এ তত্ত্ব প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন। কিন্তু সাধারণতঃ নিম্নশ্রেণীর সাধকদের আকাঙ্ক্ষা খুব উচ্চ হয় না—কিছু সাংসারিক উন্নতি, কিছু ঐশ্বর্য বা বিভূতি পাইলেই তাহারা সন্তুষ্ট হয় এবং তাহার ফলে তাহাদের উচ্চতর আধ্যাত্মিক উন্নতি ব্যাহত হয়। সেইজন্য পরমহংসদেব তাঁহার শিষ্যদিগকে উপদেশ দিতেন,—“যাহা পাঠিয়াছ তাহাতেই তুষ্ট থাকিও না—এগিয়ে যাও, আরও বেশী পাইবে।” বেদান্ত বলেন, ঘটমণ্ডাস্ত আকাশ ও বাহিরের মহাকাশ যেমন একই পদার্থ, জীব ও ব্রহ্মের মধ্যেও তেমনই স্বরূপতঃ কোন প্রভেদ নাই। জীব ব্রহ্মেরই অংশ, সে ব্রহ্ম-অগ্নি হইতে নির্গত একটি বিস্কুলিঙ্গ—ব্রহ্ম-সিন্দুর একটি বিন্দু। আমরা কেবল অবিজ্ঞা

মুক্তির অর্থ কি ?

বা মোহবশতঃ আমাদের আত্মাকে পরমাত্মা হইতে ভিন্ন মনে করি। এই মোহ টুটিলেই জীবাত্মা পরমাত্মার সহিত একত্ব অনুভব করিয়া তাঁহার সহিত মিলিত হয়। ইহারই নাম মুক্তি বা মোক্ষ—ইহাই “নিঃশ্রেয়স” অর্থাৎ চরম শ্রেয় (Summum Bonum)। সে ধর্মই শ্রেষ্ঠধর্ম যাহা মনুষ্যের মধ্যে ব্রহ্মত্ব উদ্ভূত করিয়া তাহাকে এই নিঃশ্রেয়সের পথে চালিত করে এবং অবশেষে তথায় নীত করে।

এই ব্রহ্মত্ব লাভের উপায় কি ? মানুষ ব্রহ্মের “স-রূপ” কিরূপে হইতে পারে ? বেদান্ত বলেন, ব্রহ্ম “সৎ-চিত্ত-আনন্দ” স্বরূপ—

তিনি “অস্তি-ভাতি-প্রিয়”—অর্থাৎ তিনি নিত্য বিद्यমান, স্বপ্রকাশ ও অনন্তপ্রীতির-নিব্বার রসস্বরূপ। তিনি একাধারে প্রতাপঘন, প্রজ্ঞাঘন ও প্রেমঘন। জীব ত্রৈলোক্যই প্রতিচ্ছবি—সুতরাং তাহার মধ্যেও এই সচ্চিদানন্দভাব বিद्यমান আছে, কিন্তু তাহা আছে অব্যক্তভাবে।

জীবকে ত্রৈলোক্যের “সাক্ষ্য” লাভ করিতে হইলে
‘বন্ধ-সাক্ষ্য’ লাভের উপায়

এই অব্যক্তভাবেই সূচ্যক্ত করিতে হইবে—
তাহার অন্তর্নিহিত শক্তির পূর্ণবিকাশ সাধন করিয়া প্রতাপ, প্রজ্ঞা ও প্রেমের পঞ্চাশা লাভ করিতে হইবে। এই কাণ্ড সুসম্পন্ন করিবার জন্য তিন প্রকার সাধনার প্রয়োজন—কর্মযোগ, জ্ঞানযোগ ও ভক্তিযোগ। কর্মযোগেব দ্বারা সংভাবের, জ্ঞান-যোগেব দ্বারা চিৎভাবে ও ভক্তিযোগেব দ্বারা আনন্দভাবেব
বিকাশ সাধিত হয়। সুতরাং সাক্ষ্যসিদ্ধি-
লাভ করিতে হইলে কর্ম, জ্ঞান ও ভক্তি
—এই তিনমার্গের কোন মার্গকেই বাদ

নয় জ্ঞান ও ভক্তি—
রিপুবেব অনুপবক

দেওয়া চলেনা। অবশ্য গোঁড়া কর্মবাদীরা কর্মমার্গকে, গোঁড়া জ্ঞানবাদীরা জ্ঞানমার্গকে এবং গোঁড়া ভক্তিবাদীরা ভক্তিমার্গকে মুক্তিব একমাত্র পন্থা বলিয়া নির্দেশ দিয়াছেন। কিন্তু পরমহংসদেব একরূপ গোঁড়ামীর পক্ষপাতী ছিলেন না। গীতায় ভগবান দেখাইয়া দিয়াছেন যে, এই তিন মার্গ বাস্তবিক পরস্পরেব বিরোধী নয়—পরস্পর ঠিহারা পরস্পরের অনুপবক। নিকামকর্ম-সাধনার ফলে জ্ঞানোদয় হয় এবং জ্ঞান পরিপক্ব হইলে তাহা ভক্তিতে পরিণত হয়। তবে কোন ব্যক্তির পক্ষে প্রথমে কিরূপ সাধনা শ্রেয়, তাহা তাহার “স্বধর্ম” অথাৎ তাহার নিজ প্রকৃতি ও অভিব্যক্তির ধারার উপর নির্ভর করে। স্বধর্ম ত্যাগ করিয়া পরধর্মের আশ্রয় গ্রহণ করিলে তাহাতে কখন সুফল লাভ হয় না। ভগবান অর্জুনকে সেই উপদেশই দিয়াছিলেন। পরমহংসদেবও নিম্ন-অধিকারীর পক্ষে প্রত্যেক-উপাসনারূপ নিম্নস্তরের সাধনাই শ্রেয় বলিয়া উপদেশ দিতেন। কিন্তু সেই সঙ্গে ইহাও বলিতেন যে, একরূপ সাধনায়

করিয়া বিরাট ‘অহম্’এ পরিণত হয়। এ অবস্থাতেই হয় ভক্তির সার্থকতা। ইতালির মহাকবি দান্তে তাঁহার Divina Commediaতে এই অবস্থাকে বলিয়াছেন—“The perfect conformity of our will with the will of God”—ইহাই তাঁহার মতে সর্বোচ্চ স্বর্গ। এ অবস্থায় ভগবান ও ভক্ত এক হইয়া যান—ভক্ত প্রত্যেক জীবে আপনাকে প্রত্যক্ষ করেন এবং তাহার ফলে বিশ্বের সকলেই তাঁহার আত্মীয় হইয়া পড়ে—বিশ্বপ্রেমে তাঁহার হৃদয় পরিপূর্ণ হয়। আমরা আমাদের নিজ আত্মাকেই সর্বাপেক্ষা অধিক ভালবাসি—“পুত্র পরিবার প্রিয়বস্ত্র যা আছে সংসারে, প্রিয় তাহা আমার বলিয়ে” (শঙ্করাচার্য্য নাটক ৩৪)। সুতরাং যখন ভক্তের আত্মা বিশ্বাত্মার সহিত এক হইয়া যায় তখন তাঁহার আর কিছুই অপ্রিয় থাকে না—যুগা ঘেম হিংসাদি সমস্ত তিরোহিত হইয়া তাঁহার হৃদয় হইয়া যায় অবিমিশ্র প্রেমের অফুরন্ত ভাণ্ডার।

জীব ও ব্রহ্মের এই চরম মিলনের নাম “সামুজ্য” বা “নিবাণ” মুক্তি। এ মহামিলনে বিরহ দুঃখ মান অভিমান বিচ্ছেদাশঙ্কা প্রভৃতি

কিছুই থাকে না—থাকে কেবল আনন্দ—
 সামুজ্য মুক্তি অপূর্ব অনির্বচনীয় আনন্দ—উপনিষদ যাহাকে বলেন “ভূমানন্দ”। এই আনন্দধাম জ্ঞান-লোকের উজ্জ্বল অবস্থিত, সুতরাং এ লোকে পৌছাইতে হইলে জ্ঞান-লোক অতিক্রম করিতে হয়। যে অবিজ্ঞানমায়ী জীবাত্মাকে পরমাত্মা হইতে পৃথক করিয়া রাখে তাহাকে দূরীভূত করিতে বিজ্ঞানমায়ার সাহায্য আবশ্যক হয় বটে, কিন্তু সামুজ্যমুক্তি লাভ করিতে হইলে বিজ্ঞানকেও পরিত্যাগ করিতে হয়, কারণ বিজ্ঞানভিমানও অভিমান—জ্ঞানের অহঙ্কারও অহঙ্কার—এবং অহংজ্ঞানের লেশ থাকিতে সে অত্যাচ্ছ আনন্দলোকে প্রবেশের অধিকার থাকে না। প্রত্যুত বিজ্ঞা অবিজ্ঞার মতই একটা শৃঙ্খল—“স্বর্ণ-লৌহ শৃঙ্খলের প্রভেদ যেমতি—
 বিজ্ঞানমায়ী ও অবিজ্ঞানমায়ী বিজ্ঞা আর অবিজ্ঞার প্রভেদ সেরূপ—উভয়ই বন্ধন” (শঙ্করাচার্য্য নাটক ৫১৯)। এই জগৎ পরমহংসদেব

বলিতেন, লোকে যেমন কাঁটা দিয়া কাঁটা তোলে এবং তাহার পর ছুইটা কাঁটাই ফেলিয়া দেয়, তেমনই অবিজ্ঞামায়াকে বিজ্ঞামায়া দ্বারা দূরীভূত করিয়া বিজ্ঞামায়াকেও ত্যাগ করিতে হয়। গিরিশচন্দ্র তাঁহার “স্বপ্নের ফুল” নাটকে এই তত্ত্ব বুঝাইতে চেষ্টা করিয়াছেন। তাঁহার “শঙ্করাচার্য্য” নাটকে মহামায়ার “প”রলে পরে সাধের বাঁধন, খুল্লে খোলে না—কাঁটা দিয়ে কাঁটা তোলা কথায় চলে না” শীর্ষক গানটিতেও এই তত্ত্ব বিবৃত হইয়াছে।

বিমল ব্রহ্মানন্দ অনুভব করিবার জন্ম যেমন আত্মজ্ঞানলাভের প্রয়োজন হয়, তেমনই আত্মজ্ঞানলাভের জন্ম নিকাম কর্মসাধন

নিকাম কর্ম-সাধনা জ্ঞান-
লাভের প্রকৃষ্ট উপায়

আবশ্যক হয়। কেবল গ্রন্থাধ্যয়ন করিয়া

এই জ্ঞান লাভ করা যায় না। পরমহংসদেব

বলিতেন “কাঠে আগুন আছে শোনা এক,

আর কাঠ জ্বলে ভাত রৈধে খাওয়া আর এক জিনিষ।” তিনি

তাঁহার সকল জ্ঞান সাধনাদ্বারা লাভ করিয়াছিলেন, অপবকেও সেই

উপদেশ দিতেন। এই কারণে তিনি তাঁহার শিষ্যবর্গকে আত্মজ্ঞান-

লাভের প্রথম সোপান স্বরূপ সকল জীবকে নারায়ণজ্ঞানে সেবা

করিতে উপদেশ দিয়াছিলেন। বলা বাহুল্য, একরূপভাবে সেবা

দয়াপ্রণোদিত জীবসেবা অপেক্ষা উচ্চতর ভিত্তিতে অবস্থিত ও

অধিকতর ফলদায়ক, কারণ দয়ার মধ্যে যে অহঙ্কার লুক্কায়িত থাকে

তাহা পরিশেষে চিত্তশুদ্ধির পথে একটা বিষম বাধা হইয়া দাঁড়ায়।

কিন্তু ভক্তিভাবে পরসেবার ফলে আমাদের ক্ষুদ্র আত্মা ক্রমে প্রশস্ততর

হইতে থাকে, যে স্থূল আবরণ বিশ্বাত্মা হইতে আমাদের পৃথক

করিয়া রাখিয়াছে তাহা ক্রমশঃ সূক্ষ্ম হইতে সূক্ষ্মতর হইয়া অবশেষে

অস্তিত্ব হইয়া—ঘটাকাশ মহাকাশে মিশিয়া যায়। পূর্বে “মায়াবসান”

নাটক হইতে রঙ্গিনীর যে গানটি উদ্ধৃত করিয়াছি তাহাতে আত্মার

এই প্রগতি স্পষ্টরূপে বর্ণিত হইয়াছে। ইহার পূর্বে কালীকঙ্কর

রঙ্গিনীকে যাহা বলিয়াছিলেন তাহা এই গানের ব্যাখ্যাস্বরূপ গ্রহণ

করা যাইতে পারে। কালীকঙ্করের কথা এই—“তোমায় এতদিন

উপদেশ দিয়েছি, পরের উপকার কর; আমিও পরহিতে জীবন উৎসর্গ কোরেছিলেম। কিন্তু শান্তি পাইনি কেন জ্ঞান? মুখে বোলতেম, নিকাম ধর্ম, নিকাম ধর্ম; কিন্তু অভিমান ফলকামনা ছাড়ে না। সুখ আশায় পরহিত কোরেছি, ধর্ম উপার্জন কোরতে পরহিত কোরেছি, আত্মোন্নতির জন্ত পরহিত কোরেছি—ফল কামনায় পরহিত কোরেছি। আজ গঙ্গাজলে ফল বিসর্জন দিয়ে পরকার্যে রইলেম; রইলেম কি—জগতের সঙ্গে মিশ্লেম।” এই ভাবে আত্মোৎসর্গের ফলে আত্মার ক্ষয় হয় না—বরং তাহার প্রসারতা বৃদ্ধি পায়, কারণ আত্মাকে “যতই করিবে দান তত যাবে বেড়ে”।

“শূন্যতা” পূর্ণগারই
নামাস্থর মাত্র

এইরূপে বাড়িতে বাড়িতে আত্মা অবশেষে মহাশূন্যে মিশিয়া যায়, কিন্তু তাহার অর্থ আত্মার লয়প্রাপ্তি নয়, পূর্ণতা প্রাপ্তি। ইহাই বুঝাইবাব জন্ম “কবমেতি-বান্ধ” নাটকে ফকিরেরা তাঁহাদের গানের শেষ পংক্তিতে বলিয়াছেন,—

“ফাঁকা হায় সব কুছ, ভণ্ডি সব কুছ—পূরা - পূবা—পূবা।”

মিণ্টক-সাধক টলার (Tauler) সাহেব এই “পূর্ণ-শূন্যে”র নাম দিয়াছেন “Ich Naught”—মহাটা শূন্য।

গিরিশচন্দ্রের বহু নাটকেই যে এই নিঃস্বার্থ প্রেম, নিকাম জনসেবা ও পরহিতে আত্মবলিদানের মহিমা কার্তিত হইয়াছে তাহা পূর্বে বলিয়াছি। তিনি শঙ্করের অদ্বৈতবাদ যে পরমহংসদেবের রূপায় বিশেষভাবেই উপলব্ধি করিয়াছিলেন তাহা আমরা তাহার শঙ্করাচার্য্য নাটক পড়িলে বুঝিতে পারি। আমি ঐ নাটক হইতে দুই এক স্থান এখানে উদ্ধৃত করিয়া দিতেছি।

শঙ্করের অদ্বৈতবাদ

শঙ্কর তাঁহার শ্রেষ্ঠ শিষ্য সনন্দন (পদ্মপাদ)কে বলিতেছেন,—

বৎস, স্থির চিন্তে করহ অবগণ,

তর্ক যুক্তি শক্তিহীন সত্য নিরূপণে—

তর্কে তাহা হয় নিরূপিত ;
তর্কবুদ্ধিনাশ হেতু তর্ক প্রয়োজন ।

* * * * *

নির্মল হৃদয়ে হয় সত্যের উদয়,
সত্য মূর্তি নাহি হয় দর্শনে দর্শন ।

সনন্দন । মস্তিষ্ক ঘূর্ণায়মান দাস অকিঞ্চন,
বিমল অদ্বৈত পস্থা বুঝিতে না পারি,
জ্ঞানদাতা, করো জ্ঞান দান ।

শঙ্কর । বৎস ! অস্তি, ভাতি, প্রিয়—
এই মহাবাক্যত্রয়ে—
সমুদয় বেদার্থ স্থাপিত ।

বিজ্ঞান পরব্রহ্ম, নিত্য স্বপ্রকাশ,
প্রিয় তিনি এই সার জ্ঞান ।

এই মহাসত্যের আভাস
যে মুহূর্তে পাইবে হৃদয়ে,
অরুণ-উদয়ে যথা হয় তমোনাশ,
সেই ক্ষণে হবে তব সন্দেহ দূরিত ।

* * * * *

অস্তি, ভাতি, প্রিয়—মহা আলোক প্রভাবে
আলোকিত হয় হৃদিস্থল ।

তর্ক যুক্তি দার্শনিক মীমাংসা সকল
স্থান নাহি পায়, এক জ্ঞানে বহু জ্ঞান ক্ষয় ।

সনন্দন । প্রভু ! ব্রহ্ম অস্তি, স্বপ্রকাশ, প্রিয়বস্ত সেই,—
তিনি আমি দ্বৈতবোধ, অদ্বৈত কিরূপে ?
এক জ্ঞান জন্মিবে কেমনে—

তিনি আমি ভেদ বস্তু জ্ঞানে ?

শঙ্কর । ধীরভাবে কর বৎস, মন সমিবেশ,
আমা হোতে প্রিয় আর । ক আছে আমার ?

পুত্র পরিবার—প্রিয়বস্ত্র যা আছে সংসারে,
 প্রিয় তাহা আমার বলিয়ে ।
 ব্রহ্মবস্ত্র প্রিয় মম আমার সমান,
 জ্ঞানিলে এ জ্ঞান—
 আমি তিনি ভেদ নাহি রবে,
 প্রিয়-জ্ঞানে এক জ্ঞান জন্মে ব্রহ্মসনে ।
 এই প্রিয়-জ্ঞানে ক্ষুদ্র অহম্ বিনাশ,
 ক্ষুদ্রত্ব ত্যজিয়া হয় অসীম অহম্ ।
 ব্রহ্মজ্ঞানে বিলুপ্ত অহম্,
 উদয় সোহং ভাব অহং বর্জনে ।
 মনোবুদ্ধি অহংকার লয় সমুদয়,
 আত্মজ্ঞানে অবস্থান ক্ষুদ্রাহং ক্ষয়ে ।
 সাধনসাপেক্ষ এই মহা জ্ঞানার্জন,
 সাধন নিবৃত্তি,—তৈঁই সম্যাস গ্রহণ ।
 সনন্দন । নিবৃত্তি সাধন যদি এই জ্ঞানার্জনে,
 তবে কেন আমা সবে দেন কার্য্যভার ?
 * * * * *
 শঙ্কর । দেহধারী মাত্র বৎস মায়ায় অধান ।
 মায়া, কাণো নিয়োগ করিছে নিরন্তর ।
 সদসৎ কাণ্য দ্বিপ্রকার ।
 অসৎ কার্য্যেতে জ্ঞান করে আবরিত,
 কার্য্য ক্ষয় হয় সৎকার্য্য অনুষ্ঠানে ।”

(শঙ্করাচার্য্য নাটক, ৩৪)

কিন্তু কর্ম মুক্তি দিতে পাবে না, তাহা কেবল জ্ঞানলাভের সহায়—
 একথা গিরিশচন্দ্র কর্মকাণ্ডের প্রধান সমর্থক স্বয়ং কুমারিল ভট্টের মুখ
 দিয়া বলাইয়াছেন—

“জ্ঞানলাভে কর্মকাণ্ড আশ্রয় কেবল, মুক্তিপ্রদ কর্ম কভু নহে ।”

(শঙ্করাচার্য্য নাটক, ২৫)

উপরে বলিয়াছি, শঙ্করাচার্য্য নিম্ন-অধিকারীর পক্ষে প্রতীক-পূজার সমীচীনতা স্বীকার করিতেন। গিরিশচন্দ্রের শঙ্করও তাহাই করিয়াছেন। তিনি তাঁহার উচ্চ-অধিকারী শিষ্য সনন্দনকে “বিমল অদ্বৈত পন্থা” সম্বন্ধে উপদেশ দিলেও অপেক্ষাকৃত নিম্ন-অধিকারী শান্তিরামকে দেবদেবী পূজার প্রয়োজনীয়তার কথাই বুঝাইয়াছেন—

প্রতীকপূজা সম্বন্ধে
শঙ্করাচার্য্যের মত

যত দিন দেহ-বুদ্ধি রহে,
পূজা, স্তব, যাগযজ্ঞ অতি প্রয়োজন।
মুক্ত-আত্মা প্রভৃতি রহেন পূজারত
যত দিন দেহ-বুদ্ধি বয়।
সমাধি ব্যতীত নহে দেহ-বুদ্ধি লয়।

* * * * *

মুমুক্শু যে জন, দেবদেবী করিয়ে সাধন
মুক্তিপথে হয় অগ্রসর ;
উপাস্তৃ বস্তুতে তাহে জন্মে প্রিয়জ্ঞান,
ধ্যানমুগ্ধ অহর্নিশি রহে, ॥
ইচ্ছামূর্তি হেরে সে হৃদয়ে।
ক্রমে দিব্য জ্ঞানোদয়ে
উপাস্তৃ সহিত হেরে অভেদ আপনি।
দেবদেবী উপাসনা তেঁই প্রয়োজন।

* * * * *

দিব্যজ্ঞানে ভাবে মনে যেই ভাগ্যবান,
ইচ্ছ তার জগতের ইচ্ছের স্বরূপ
নিত্যানন্দময় বিভূ ব্যাপ্ত চরাচরে,
ইচ্ছ যার প্রিয় নিজ সম,
তর্কে রহি বিরত সে মহাজ্ঞান সনে।

* * * * *

সেই প্রিয় বৈষ্ণবের স্বামীর সমান,
পত্নীজ্ঞানে শাক্ত ভজে তাঁরে,
প্রকৃতি-প্রভেদে—প্রিয় যে সম্বন্ধ যার,
সেরূপ সম্বন্ধ করে ঈশ্বরের সনে।

(শঙ্করাচার্য্য নাটক, ৫১২)

এইরূপে জগতের বিভিন্ন ধর্মসম্প্রদায়ভুক্ত ব্যক্তিগণ নিজ নিজ শিক্ষা দীক্ষা প্রকৃতি ও প্রবৃত্তি অনুসারে ভগবানের সহিত পিতা, মাতা, দয়িত, সর্বময় প্রভু প্রভৃতি নানা সম্বন্ধ পাতাইয়া থাকেন। ইহারা নির্বাণ-মুক্তির অভিলাষী নন—“সামীপ্য” ও “সালোক্য” মুক্তিকেই তাঁহারা নিঃশেষে বলিয়া মনে করেন—অর্থাৎ একলোকে ভগবানের সমীপে তাঁহার প্রিয় পরিজন ও চিরসহচর রূপে বাস করিতে পারিলেই তাঁহারা কৃতার্থ হন। এই ভাবে বিভোব হইয়াই ভক্তিবাদী সাধকেরা গাহিয়া থাকেন, “ওরে চিনি হওয়া ভাল নয়, চিনি খেতে ভালবাসি।” চৈতন্যচরিতামৃতকার বলেন, সামীপ্য ও সালোক্য মুক্তি “সায়ুজ্য-মুক্ত”রা সিদ্ধলোকে বাস করেন—এই লোক বৈকুণ্ঠেব বাহিরে—সুতরাং এরূপ মুক্তরা প্রেমানন্দ হইতে বঞ্চিত হন। নিঃসঙ্গ-নিরাকার উপাসক বাসুদেব সার্বভৌমের হৃদয় সতত প্রেমরসলেশহীন জ্ঞানচর্চার ফলে একেবারে শুষ্ক পাষণবৎ হইয়া গিয়াছিল, চৈতন্যদেব সগুণ সাকার উপাসনার প্রেমানন্দপূর্ণ মাধুর্য্য কীর্তন করিয়া সেই মরুভূমিতে কেমন করিয়া প্রেমের বন্যা প্রবাহিত করিয়াছিলেন তাহা গিরিশচন্দ্র তাহার “নিমাই-সন্ন্যাস” নাটকে দেখাইয়াছেন। সর্বরসাধার প্রেমময়ের লীলার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া চৈতন্যদেব সার্বভৌমকে বলিতেছেন,—

বিশ্বাধার উৎপত্তি কারণ,
যাহাতে স্থাপন লয়—সেই ইচ্ছাময়
বহুরূপে হইলা প্রকাশ,
তাঁরে তুমি বল নিরাকার ?

* * * * *

দেখ দেখ—সাকার জীবন,

বিভূ পরাংপর—

জ্ঞান-গর্ব কর দূর।

তাজ অভিমান, কর প্রেমপূর্ণ প্রাণ,

অনায়াসে দেখিবে গোলোকলীলা।

(নিমাই সন্ন্যাস, ৪১৫)

এইকপে গিরিশচন্দ্র অদ্বৈত ও দ্বৈতবাদ, সগুণ ও নিগুণবাদ, সাকার ও নিরাকারবাদ, জ্ঞান কর্ম ও ভক্তিবাদ, শৈব শাক্ত ও বৈষ্ণববাদ প্রভৃতি সকল প্রকার দার্শনিক মত গিরিশচন্দ্রের গুরুদক্ষিণা ও ধর্মবিশ্বাসেব সমন্বয় সাধন করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। “সকল ধর্মমতই সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং প্রত্যেকটিই মূল্যপথের সহায়”—এ শিক্ষা তিনি তাঁহার মহান গুরুদেবের নিকট পাইয়াছিলেন এবং তাঁহারই ইচ্ছাক্রমে তিনি নাটকের ভিত্তি দিয়া এই তত্ত্ব সাধারণের নিকট প্রচার করেন। “সম্পূর্ণ নিকামভাবে নারায়ণ-জ্ঞানে নরসেবাই প্রকৃত ধর্মানুষ্ঠান”—পরমহংসদেবেব এই দ্বিতীয় উপদেশও তিনি তাঁহার বহু নাটকের বিভিন্ন চরিত্রের সাহায্যে জনসাধারণের হৃদয়মধ্যে গভীরভাবে মুদ্রিত করিয়া দিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। তিনি এইরূপে গুরুদক্ষিণা প্রদান করিয়াছিলেন এবং তাহার ফলে তিনি কেবল তাঁহার পরমারাধ্য গুরুদেবের আশীর্বাদভাজন হন নাই, পরন্তু দেশেব আবালবৃদ্ধবনিতার শ্রদ্ধা ও প্রীতি লাভ করিয়াছিলেন। আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, এই সকল নাটক এইকপে বহুল পরিমাণে উপদেশাত্মক হইলেও গিরিশচন্দ্রের লেখার গুণে ইহাদের নাটকত্বের বিশেষ হানি হয় নাই।

সপ্তম অধ্যায়

গিরিশোত্তর যুগ

গিরিশচন্দ্রের সমসাময়িক নাট্যকারগণের মধ্যে প্রথমেই নাম
করিতে হয়—রসরাজ অমৃতলাল বসু। ইনিও গিরিশচন্দ্রের ন্যায়
প্রথমে নট, পবে নাট্যকার হন। বাগবাঙ্গারের
যে দল “গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটার” স্থাপন করেন,

রসরাজ অমৃতলাল

অমৃতলাল ছিলেন তাঁহাদের মধ্যে একজন বিশিষ্টকর্মী ও অভিনেতা।
বয়সে তিনি গিরিশচন্দ্র অপেক্ষা নয় বৎসরের ছোট ছিলেন, কিন্তু
গিরিশচন্দ্রের পূর্ন হইতেই তিনি নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন। তাঁহার
প্রথম নাটক “হারকচূর্ণ” রচিত হয় ১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দে। তখন তাঁহার
বয়স বাইশ বৎসর মাত্র। “হারকচূর্ণ” নাটক বা নাটিকাটি সে
সময়কার একটি উত্তেজনাজনক ঘটনা অবলম্বন করিয়া লিখিত
হইয়াছিল। বরোদার তাত্‌কালিক গায়কোয়াড় মলহার রাও হারকচূর্ণ
খাওয়াইয়া তথাকার রেসিডেন্টের প্রাণনাশের চেষ্টা কবাতে তাঁহাকে
বাজাচুত করা হয়। ইহাই ছিল এই নাটকের বিষয়বস্তু। বলিয়াছি,
সে সময়ে ভাল নাটকেব অভাবে রঙ্গালয়গুলি এইকপ ‘ভজুগে নাটক’
অভিনয় করিয়া তাহাদের আয়বৃদ্ধির চেষ্টা করিত। গায়কোয়াডেব
রাজ্যদ্রাণ সে সময়ে একপ উত্তেজনা সৃষ্টি করিয়াছিল যে, সেই
ঘটনা অবলম্বনে একাপিক নাটক লিখিত হইয়াছিল। প্রথম
“গায়কোয়াড়-নাটক” লিখিয়াছিলেন, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।
প্রধানতঃ ইহাইই উল্লোকে “গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটার” প্রতিষ্ঠিত হয়।
গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটারের প্রথম অভিনীত নাটক নীলদর্পণের ‘ড্রেস
রিহার্সাল’ ইহারই বাটীতে হয় এবং ইনিই গ্যাশাণ্ডাল থিয়েটারেব
প্রথম সম্পাদক ছিলেন। ইনি একজন ভাল অভিনেতাও ছিলেন
এবং নীলদর্পণ নাটকের নায়ক নবীনমাধবের ভূমিকা গ্রহণ করিয়া-
ছিলেন। ইহার প্রথম নাটক “মালতীমাধব” ১৮৭০ খ্রীষ্টাব্দে লিখিত

হয়। ইঁহার “গুইকোয়ার” বা গায়কোয়াড়-নাটক ১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দের মে মাসে বেঙ্গল থিয়েটারে অভিনীত হয়। সে সময়ে অবস্থা আদি শ্রীশাশাল থিয়েটারের অস্তিত্ব লোপ গাইয়াছিল। অমৃতলালের “হীরকচূর্ণ” নাটকও সেই বৎসর গ্রেট শ্রীশাশাল থিয়েটারে ২৫শে ডিসেম্বর তারিখে অভিনীত হয়। ইঁহার পর তিনি যে চারিখানি ক্ষুদ্র নাটিকা লেখেন, তন্মধ্যে ১৮৮১ সনে রচিত “তিলতর্পণ” নাটকের কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। “বিবাহ বিভ্রাট” তাঁহার ষষ্ঠ নাটক। এই বিখ্যাত প্রহসনটি ১৮৮৭ সনের ডিসেম্বর মাসে গুটীর থিয়েটারে অভিনীত হয় এবং তাহার ফলে হান্তরসাত্মক নাট্যকাররূপে অমৃতলালের অতুল খ্যাতির ভিত্তি স্থাপিত হয়।

অমৃতলাল ষোল সতের খানি প্রহসনজাতীয় নাটক লিখিয়াছিলেন এবং তাহার অধিকাংশই সাফল্যের সহিত অভিনীত হইয়াছিল। তিনি প্রকৃতই “বসরাজ” ছিলেন এবং যে রসধারা তিনি পরিবেষণ করিয়াছিলেন তাহা বলবৎসর ধরিয়া আমাদের রঙ্গালয়সমূহকে হান্তমুখরিত করিয়া রাখিয়াছে। কিন্তু তাঁহার পূর্ববর্তী হান্তরসিক নাট্যকার দীনবন্ধুর সহিত তাঁহার একটি বিশেষ পার্থক্য আছে। দীনবন্ধু কেবল নগরে নগরে নয়, গ্রামে গ্রামে পর্য্যন্ত ঘুরিয়া দেশের সবত্র সর্বশ্রেণীর লোকের সহিত ঘনিষ্ঠভাবে মিশিয়াছিলেন।

দীনবন্ধুর সহিত
অমৃতলালের পার্থক্য

এইরূপে তিনি যে সামাজিক অভিজ্ঞতা লাভ করিয়াছিলেন তাহা ছিল অতুলনীয়। তাহার উপর ছিল, তাঁহার “প্রবল এবং স্বাভাবিক সর্বব্যাপী সহানুভূতি”। তিনি তাঁহার নাটকগুলিতে এই দুই গুণের যথেষ্ট পরিচয় দিয়াছেন। তিনি যেরূপ দেখিয়াছিলেন অবিকল সেইরূপ আঁকিয়াছিলেন। তাঁহার নিমটাদ, নদেরচাঁদ, রাজীব প্রভৃতি বাস্তবজগতের লোক ছিল—জীবন্ত আদর্শ হইতে এই সকল চিত্র অঙ্কিত হইয়াছিল। কিন্তু অমৃতলালের প্রহসনোক্ত চরিত্রগুলি অল্লাধিক পরিমাণে বাস্তবের বিকৃত ও অতিরঞ্জিত চিত্র। তিনি জীবিত ব্যক্তিগণকে লক্ষ্য করিয়া ছবি আঁকিতেন বটে, কিন্তু তাহাদের দোষ-

সমূহ সাধারণসমক্ষে সুস্পষ্টভাবে প্রদর্শন করিবার জন্য ইচ্ছা করিয়াই এইরূপ অতিরঞ্জনের আশ্রয় গ্রহণ করিতেন এবং তাহাতে ফলও হইত। এই সকল নাটক দর্শকগণের নিকট যথেষ্ট সমাদর লাভ করিয়াছিল। তাঁহার বিবাহ বিভ্রাট, খাসদখল প্রভৃতির জনপ্রিয়তা এখনও সমভাবে বর্তমান আছে। এই সকল প্রহসন ভিন্ন তিনি তরুণালা, বিজয় বসন্ত, আদর্শ বন্ধু, নবযৌবন ও যাজ্ঞসেনী নামে পাঁচখানি নাটক লিখিয়াছিলেন এবং বঙ্কিমচন্দ্রের চন্দ্রশেখর, বিষবৃক্ষ ও রাজসিংহ নাটকাকারে পরিবর্তিত করিয়াছিলেন। এ সকল নাটকেও তাঁহার নাট্যপ্রতিভার—বিশেষতঃ নাটকীয় চরিত্র সৃষ্টি ও রসাত্মকবাক্য রচনা শক্তির—যথেষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়।

গিরিশচন্দ্র ও অমৃতলালের সমকালে বা তাহার কিছু পরে যে সকল নাট্যকার বঙ্গালয়ে যোগদান করেন তাহাদের মধ্যে কবি

রাজকৃষ্ণ রায় ও অতুলকৃষ্ণ মিত্র

রাজকৃষ্ণ রায় ও অতুলকৃষ্ণ মিত্রের নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ইঁহারা সাধারণ রঙ্গালয়ে অভিনয় করিতেন না বটে, কিন্তু অভিনয়

ও নাট্যালয়পরিচালনা সম্বন্ধে ইঁহাদের যথেষ্ট অভিজ্ঞতা ছিল। বিশেষতঃ রাজকৃষ্ণ নিজে একজন ভাল অভিনেতা ও সেতারবাদক ছিলেন। ইঁহা বা উভয়েই গীতরচনায় সিদ্ধহস্ত ছিলেন এবং গীতিনাট্য রচনাতেও ইঁহাদের অসাধারণ পারদর্শিতা ছিল। রাজকৃষ্ণ বয়সে গিরিশচন্দ্র অপেক্ষা ছোট ও অমৃতলাল অপেক্ষা বড় ছিলেন। তাঁহার প্রথম নাটক “অনলে বিজলী” ১৮৭৮ সনে বেঙ্গল থিয়েটারে অভিনীত হয়, শুভরাং নাট্যকার হিসাবে তিনিও অমৃতলালের ন্যায় গিরিশচন্দ্রের অগবর্তী ছিলেন। তাহার “হরধনুর্ভঙ্গ” নাটকে যে তিনি গিরিশচন্দ্রের পূর্বে “গৈরিশী চন্দ্র” প্রবর্তন করিয়াছিলেন তাহা পূর্বে বলিয়াছি। গিরিশচন্দ্রের “চৈতন্যলীলা” যে সময়ে ভক্তিস্রোতে দেশ প্রাণিত করিয়াছিল, সেই সময়ে তাঁহার “প্রহ্লাদ চরিত্র” ও অতুলকৃষ্ণের “নন্দবিদায়”ও অশেষ খ্যাতি অর্জন করিয়াছিল। ইঁহারা পৌরাণিক ও ভক্তিমূলক নাটক ভিন্ন মুসলমানী গল্প লইয়াও

গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন এবং সেগুলিও সুখ্যাতির সহিত অভিনীত হইয়াছিল। রাজকৃষ্ণের “লয়লামঞ্জরী” এবং অতুলকৃষ্ণের “শিরীক্ষরহাদ,” “হিন্দাহাফেজ,” “তুফানী” ও “লুলিয়া” একসময়ে সহস্র সহস্র দর্শক আকর্ষণ করিয়া রঙ্গালয়কে অর্থসঙ্কট হইতে রক্ষা করিয়াছিল। গির্বিষচন্দ্রের “আবুহোসেন” ও ক্ষীরোদপ্রসাদের “আলিবাবা”র থায় এই সকল গীতিনাট্য আকারে ক্ষুদ্র হইলেও অনেক উৎকৃষ্ট বড় নাটক অপেক্ষাও আয়প্রদ হইয়াছিল। আমাদের চিরন্তন নৃত্যগীতপ্রিয়তাই বোধ হয় ইহার কাবণ। অতুলকৃষ্ণ বঙ্কিমচন্দ্রের ও বমেশচন্দ্রের কয়েকখানি উপন্যাসও নাট্যকারের পরিবর্তিত করিয়াছিলেন।

ইহার পর আসিয়াছিলেন ক্ষীরোদপ্রসাদ বিদ্যাবিনোদ ও বিজেন্দ্রলাল রায়। ইহাবা উভয়ে একই বৎসবে (১২৭০ বঙ্গাব্দে) জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, কিন্তু নাট্যকার রূপে ক্ষীরোদপ্রসাদই প্রথমে খ্যাতি লাভ করেন, স্ততরাং তাঁহার কথাই প্রথমে বলিব। ক্ষীরোদপ্রসাদ অসামান্য নাট্যপ্রতিভার আধিকারী হইলেও রঙ্গালয়ে তাঁহার প্রবেশলাভ সহজ হয় না। যখন তিনি নাটক লিখিতে আরম্ভ করেন, তখন তিনি “জেনাবাল অ্যাসেম্ব্লিঞ্জ ইন্সটিটিউশান” (বর্তমান “স্কটিশ চার্চ কলেজ ”)-এ রসায়ন-বিজ্ঞানেব অধ্যাপনা করিতেন—রঙ্গালয়ের সহিত তখন তাঁহার কোন সম্পর্ক ছিলনা। কিন্তু সে সময়কার রঙ্গালয়ের কর্তৃপক্ষেরা এরূপ বাহিরের লেখকদের প্রতি বিশেষ শ্রদ্ধাবান ছিলেন না; আর তাহাদের সহিত সংশ্লিষ্ট

লক্ষপ্রতিষ্ঠ পুরাতন নাট্যকারগণও ঈদৃশ প্রতি-
ক্ষীরোদপ্রসাদ বিদ্যাবিনোদ

দৃষ্টোকে স্বভাবতঃই দূরে রাখিতে চেষ্টা করিতেন। স্ততরাং নিতান্ত অভাবগ্রস্ত না হইলে কোন রঙ্গাধ্যক্ষ এই সকল “অব্যবসায়ী” নাট্যকারকে স্থান দিতে চাহিতেন না। যাহা হউক, বহু চেষ্টার পর অবশেষে এমারেন্ড থিয়েটারের অধ্যক্ষগণ ক্ষীরোদপ্রসাদের “কুলশয্যা” নাটকটি অভিনয় করিতে স্বীকৃত হন, কারণ সে সময়ে এই থিয়েটারটি শেষ অবস্থায় উপনীত

হইয়াছিল এবং তাঁহাদের নাটকেরও বিশেষ অভাব ঘটিয়াছিল। ১৮৯৫ সনে প্রকাশিত এই নাটকটিই কীরোদপ্রসাদের প্রথম অভিনীত নাটক। চিতোররাজকুমার পৃথ্বীরাজ কর্তৃক বীরবালা তারাবাইয়ের পিতৃরাজ্য-উদ্ধারকাহিনী ছিল এই নাটকের বিষয়বস্তু।

এই নাটক অভিনয়ের কিছুকাল পরে (১৮৯৭ সনের এপ্রিল মাসে) অমরেন্দ্রনাথ দত্তের “ক্লাসিক থিয়েটার” এম্বারেস্স রঙ্গমঞ্চে প্রতিষ্ঠিত হয়। এই থিয়েটারে প্রথম অভিনীত নাটকগুলির মধ্যে নগেন্দ্রনাথ চৌধুরীর “হরিরাজ”ই ছিল একমাত্র নূতন নাটক। এই নাটকটি সেক্সপিয়ারের “হামলেট” অবলম্বনে লিখিত হইয়াছিল এবং সাফল্যের সহিত অভিনীত হইয়াছিল। কিন্তু তাহা হইলেও থিয়েটারের অবস্থা ক্রমশঃ শোচনীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। এমন কি, দর্শকভাবে সময়ে সময়ে রাস্তা হইতে লোক ডাকিয়া আনিয়া থিয়েটার দেখাইতে হইত। এই সঙ্কটকালে কীরোদপ্রসাদ তাঁহার নৃত্যগীতবহুল বিখ্যাত “আলিবাবা” নাটকটি সেখানে অভিনয়ার্থ দিলেন এবং ১৮৯৭ সনে ২০শে নভেম্বর তাহা তথায় প্রথম অভিনীত হইল। ফল হইল অদ্ভুত! দেখিতে দেখিতে সেই মুমূর্ষু রঙ্গালয়টি যেন যাতুমল্লবলে পুনরুজ্জীবিত হইয়া উঠিল—তাহার শূণ্য প্রেক্ষাগৃহ দর্শকে ভরিয়া উথলিয়া পড়িল! বলা বাহুল্য, নাট্যকার কীরোদপ্রসাদও সেই সঙ্গে ‘জ্বাতে’ উঠিলেন—থিয়েটারের কর্তৃপক্ষগণ তাঁহার গায় শক্তিশালী লেখককে আর উপেক্ষা করিতে পারিলেন না। আরব্য উপন্যাসের একটি চিত্তাকর্ষক কাহিনীর সহিত মনোহর নৃত্যগীতের সংযোগ নাটকখানিকে এত জনপ্রিয় করিয়া তুলিয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু ইহাতে আলিবাবা মর্জিনা প্রভৃতির চরিত্র অঙ্কনে কীরোদপ্রসাদ যে কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন তাহাও ইহার সাফল্যে কম সাহায্য করে নাই। তবে একটা কথা এখানে বলিয়া রাখি। এই নাটকের প্রস্তাবনার গানটি গিরিশচন্দ্র লিখিয়া দিয়াছিলেন। নাট্যজগতের তৎকালীন নায়কের এই স্পর্শের ফলে আর কিছু না হউক থিয়েটারমহলে নবীন লেখকের

নাটকের ‘অস্পৃশ্যতা দোষ’ অনেক পরিমাণে কাটিয়া গিয়াছিল। সুতরাং এ দান গ্রহণ করিয়া ক্ষীরোদপ্রসাদ বুদ্ধিমানের কার্য্যই করিয়াছিলেন। নতুবা গানরচনা করিবার ক্ষমতা যে তাঁহার যথেষ্ট পরিমাণে ছিল তাহার প্রমাণ তিনি তাঁহার সকল নাটকেই দিয়াছেন।

এই নাটক অভিনয়ের কিছুদিন পরে ক্ষীরোদপ্রসাদ দুর্দশাগ্রস্ত বেঙ্গল থিয়েটার কর্তৃক আহৃত হইয়া ঐ রঙ্গালয়ের জন্ত “প্রমোদরঞ্জন” নামক দার্শনিকভাবপূর্ণ একটি সুন্দর গীতিনাট্য লিখিয়া দেন। এ নাটকটিও যথেষ্ট সফলতার সহিত অভিনীত হইয়াছিল ও বেঙ্গল থিয়েটারকে উপস্থিত অর্থসঙ্কট হইতে রক্ষা করিয়াছিল। ইহার পর সেখানে ক্ষীরোদপ্রসাদের “কুমারী,” “বক্রবাহন” প্রভৃতি নাটকের অভিনয় হয়। এই সকল নাটকের সাফল্য দশনে প্রায় সকল রঙ্গালয়ই তাঁহাকে পাইবার জগ্গ উৎসুক হইয়া পড়ে এবং তাহার ফলে তিনি বেঙ্গল থিয়েটার হইতে মিনার্ভা থিয়েটারে এবং সেখান হইতে গটার থিয়েটারে গমন করেন। তাহার পর তিনি ক্রমান্বয়ে কোহিনূরে, মিনার্ভায় (২য় বার), মনোমোহনে, Al dan কোম্পানির স্থাপিত বেঙ্গলী থিয়েটারে কাল কোম্পানিতে এবং অবশেষে শিশিরকুমার ভাট্টাচার্য্যর নাট্যমন্দিরে যোগদান করেন। এই রূপে তখনকার সকল থিয়েটারেই তাঁহার নাটক অভিনীত হয় এবং তাঁহার বর্ষ উত্তরোত্তর বর্ধিত হইতে থাকে। তিনি প্রায় প্রাশ

ক্ষীরোদপ্রসাদের
নাট্যকাব্য

খানি নাটক লিখিয়াছিলেন, তন্মধ্যে ফুলশয্যা,
প্রতাপ-আদিত্য, নন্দকুমার, পলাশীর যুদ্ধ, চিত্র,
পদ্মিনী, চাঁদবিবি, রঘুবীর, আলমগীর প্রভৃতি

ঐতিহাসিক নাটক, সাবিত্রী, বক্রবাহন (বা উলুপী), ভীষ্ম, নরনারায়ণ প্রভৃতি পৌরাণিক নাটক, আলিবাবা, প্রমোদরঞ্জন, কুমারী, বিম্বরী, বরুণা, বাসন্তী প্রভৃতি গীতিনাট্য, বেদোরা, জুলিয়া, পলিন, মিডিয়া, রঞ্জাবতী, বাদশাজাদী প্রভৃতি অগ্ৰাণ্য নানাজাতীয় নাটক বিশেষ উল্লেখযোগ্য ইহাদের মধ্যে অধিকাংশ নাটকই বাংলার

নাট্যজগতে যথেষ্ট সমাদর লাভ করিয়া বাংলার নাট্যসাহিত্যের গৌরব-বৃদ্ধি করিতে সমর্থ হইয়াছে।

কীরোদপ্রসাদের একটা বিশেষ গৌরবের কথা এই যে তিনি আমাদের নাট্যসাহিত্যের ধারা নানা নূতনপথে প্রবাহিত করিয়া-
ছিলেন। পূর্বে মঙ্গলকাব্যগুলির মধ্যে কেবল চণ্ডী ও মনসামঙ্গলের
গায় চিরপবিচিত্র দুই একটি পালামাত্র রঙ্গালয়ে স্থান পাইয়াছিল।

আমাদের নাট্য-সাহিত্যে
কীরোদপ্রসাদের নান—
নানা নূতনধারার প্রবর্তন

কিন্তু কীরোদপ্রসাদ তাঁহার রঞ্জাবতী নাটকের
বিষয়বস্তু “ধর্মমঙ্গল” হইতে গ্রহণ করিয়া
দেখাইয়া দেন যে, উপেক্ষিত অগ্ন্যান্ত প্রাচীন
মঙ্গল-গীতিগুলির মধ্যেও যথেষ্ট নাটকীয় উপাদান বর্তমান
আছে। ইহা ভিন্ন বৌদ্ধজাতকের গল্প, প্রাচীন রূপকথা
প্রভৃতিকেও তিনি বাদ দেন নাই। তাঁহার “প্রতাপ-আদিত্য”
নাটকও এক হিসাবে বাংলার রঙ্গক্ষেত্রে এক নবযুগ আনিয়াছিল।
আমাদের সাধারণ বঙ্গালয় প্রতিষ্ঠিত হইবার প্রাক্কালে একটা
জাতীয়ভাবের বহু আসিয়া এদেশের শিক্ষিত সমাজকে প্রাবিত
করিয়াছিল এবং তাহাব ফলে কতকগুলি জাতীয়ভাবোদ্দাপক
নাটক লিখিত ও অভিনীত হইয়াছিল, তাহা বলিয়াছি। কিন্তু
এই সকল নাটকের বিষয়বস্তু সাধারণতঃ রাজপুতানার—
বিশেষতঃ চিতোরের—ইতিহাস হইতে সংগৃহীত হইত। বিংশ
শতাব্দীর প্রারম্ভে নানা কারণে এই জাতীয়ভাব পুনরায় জাগ্রত
হইয়া উঠে এবং ১৯০৩ খ্রীষ্টাব্দে ইহা প্রবল আকার ধারণ
করিয়া তরুণ বঙ্গকে স্বাধীনতালাভের জন্ম আকুল করিয়া
তোলে। বাংলার যুবকেরা সংঘবদ্ধ হইয়া পল্লাতে পল্লীতে
ব্যায়াম-সমিতি স্থাপন করিয়া শক্তিসাধনায় প্রবৃত্ত হয় এবং বাঙালী
যে হীন দুর্বল নয়, পরন্তু একসময়ে তাহারা সফলতার সহিত
স্বাধীনতার জন্ম সংগ্রাম করিয়াছিল, তাহা প্রমাণ করিতে ব্যগ্র
হয়। ইহার কিছুদিন পূর্বে মারাঠারা এইভাবে প্রণোদিত
হইয়া তাহাদের দেশে “শিবাজী-উৎসব” প্রচলিত করিয়াছিল।

বঙ্গদেশেও সেইরূপ উৎসব প্রবর্তন করিবার জন্ত আমাদের নেতৃ-

বাংলার নাট্যলয়ে বাংলার
নিজস্ব বীরের আকির্ভাব

বর্গের অনেকে ব্যাকুল হইলেন। এতদিন

তাহারা রাজপুতানা হইতে “জাতীয়-বীর”

আমদানী কবিয়াই সম্ভব হইতেন এবং

মারাঠাদের দৃষ্টান্ত অনুসরণ করিয়া কিছুদিন পূর্বে শিবাজী-উৎসবও
এখানে প্রবর্তন করিয়াছিলেন। কিন্তু এবার তাহারা তাহাতে
পূর্ণমাত্রায় তৃপ্তিলাভ করিতে পারিলেন না। তাহারা বাণাপ্রতাপ
ও শিবাজীর ন্যায় স্বদেশেব স্বাধীনতাব জন্ত যুদ্ধ কবিয়াছেন একপ
একজন বঙ্গবীরের অনুসন্ধানে প্রবৃত্ত হইলেন এবং শিবাজীর
পরিবর্তে তাহার নামে জাতীয়-উৎসব প্রবর্তনের চেষ্টা করিতে
লাগিলেন। ক্ষীরোদপ্রসাদ এই আন্দোলনে যোগদান করিলেন
এবং যশোরের প্রতাপাদিত্যকে একপ জাতীয়-বীররূপে নির্বাচিত
কবিয়া “প্রতাপ-আদিত্য” নাটক লিখিলেন। নাটকটির প্রথম অভিনয়
হইয়াছিল মটাব থিয়েটারে ১৯০৩ খ্রীষ্টাব্দের ১৫ই আগষ্ট তারিখে
(জন্মার্ষমীর রাত্রি) এবং তাহা প্রথম রজনী হইতেই একপ জন-
প্রিয়তা লাভ করিয়াছিল যে, বঙ্গালয়ে দুই তিন শত অতিবিক্ত
আসনের ব্যবস্থা করা সত্ত্বেও প্রতি রজনীতে শত শত দর্শককে
স্থানাভাবে ফিরিতে হইত। বস্তুতঃ ইহাব পূর্বে একপ জনতা মটাব
থিয়েটারে আর কখন দেখা যায় নাই। ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটক-

“প্রতাপ-আদিত্য” নাটকের
বৈশিষ্ট্য

রচনার বৈশিষ্ট্যও এই নাটকে বেশ ফুটিয়া

উঠিয়াছে। প্রথমতঃ, তিনি তাহাব পূর্ব-

গামীদেব ন্যায় কোন অবাস্তুর প্রেমকাহিনী

আনিয়া এই জাতীয়-নাটকের আখ্যানভাগকে বিকৃত করেন নাই।

দ্বিতীয়তঃ, ভাষার উপর তাহার যে অনগ্রসাধারণ অধিকার

ছিল তাহার পরিচয় তাহার অন্যান্য নাটকের ন্যায় এই নাটকেও

তিনি যথেষ্ট পরিমাণে দিয়াছেন—নাটকটি ভাষার সৌন্দর্য্যে ও

ভাবসম্পদে বিশেষ সমৃদ্ধ। তাহার তৃতীয় বিশেষত্ব দেখিতে

পাওয়া যায়, নাটকের “বিজয়া” চরিত্রে। এই চরিত্র স্থষ্টি করিয়া

তিনি দেখাইতে চাচ্ছিলেন যে, জাতীয়-স্বাধীনতা কেবল বুদ্ধি ও বাহুবলে অর্জন করা যায় না, পরন্তু সেজন্য ধর্মবল ও আধ্যাত্মিক শক্তিরও প্রয়োজন হয়। প্রথম অঙ্কেই তিনি অন্যাচারী প্রতীক রাজপক্ষীর ঐশ্বর্যশ্রো এই সত্যটি পরিস্ফুট করিতে যেটা ক'ব'া'ছেন। এক সঙ্গে নিষ্কিণ্ন তিনটি শরাঘাতে রাজপক্ষীটি নিঃশব্দ হইয়াছিল। বুদ্ধিবলের প্রতীক শঙ্করের শব তাহার মস্তিষ্ক বিচলিত করিয়াছিল, বাহুবলের প্রতীক প্রতাপের শব তাহার পক্ষচ্ছেদ করিয়াছিল, কিন্তু তাহার মমভেদ করিয়াছিল ধর্মবল ও আধ্যাত্মিক শক্তির প্রতীক বিজয়াব শর। বিজয়া সেই “নিধারিতকৃত বিহঙ্গম”কে প্রতাপের “নিজস্বপতাকা” চিহ্ন স্বরূপ গ্রহণ করিতে উপদেশ দিয়া ইহাই ইঙ্গিত করিয়াছিলেন যে, প্রকৃত বিজয়লাভ করিতে হইলে প্রতাপকে বুদ্ধবল, বাহুবল ও ধর্মবল এই ত্রিবিধ বলেই সাহায্য গ্রহণ করিতে হইবে। বঙ্গের এই দৃশ্যে মধ্যে সমগ্র “প্রতাপ-আদিত্য” নাটকের মূলভিত্তি ও নিহিত গাজে—এ দৃশ্যের সম গ্রহণ করিতে না পারিলে নাটকটি প্রাণপাত তত্ত্ব বুঝা যায়বে না। নাট্যকার দেখাচ্ছিলেন, স্বাধীনতাঃ প্রতাপের ঈর্ষ্যদেবা যশোবেশ্বরীর শক্তিরূপগী বিজয়াব সাহায্যেই প্রতাপ তাহার সাম্রাজ্যের ভিত্তিস্থাপন করিয়াছিলেন। কিন্তু যে মুহূর্তে তিন মোহন হইয়া তাহার ধর্মপ্রাণ পিতৃব্যকে হত্যা করিয়া বাসলেন, সে মুহূর্তেই যশোবেশ্বরী তাহার প্রাণ বাম হইয়া মুখ ফিরাইলেন—গাং তাহার ফলে দেখিতে দেখিতে অত বড় সাম্রাজ্য জলবুদ্বুদেব ন্যায় অন্তর্হিত হইল !

এই আধ্যাত্মিক শক্তিতে বিশ্বাস ক্ষীবাদপ্রসাদের জন্মগত ছিল। তিনি এক তান্ত্রিক সাধকের বংশে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন। তাহার সেই পূর্বপুরুষের অলৌকিক শক্তি-সম্বন্ধে নানা গল্প শুনা যায়। তন্মিত্ত তিনি নিজে থিয়োসফিক্যাল সোসাইটির সদস্য ও “অলৌকিক রহস্য” নামক পত্রিকার সম্পাদক ছিলেন। ফলে অদৃশ্য দৈবশক্তিতে তাহার বিশ্বাস খুবই দৃঢ় ছিল এবং তাহা তাহার অনেক নাটকেই

ডায়াপাত করিযাছে। যাঁহারা দৈবশক্তিতে বিশ্বাসবান নহেন তাহারা অবশ্য নাটকেব এই সকল অংশ তাঁহাব দৌবল্যের পরিচয় বলিয়া মনে করিবেন। কিন্তু সৌভাগ্যক্রমে এদেশের অধিকাংশ লোক এখনও পর্য্যন্ত আধ্যাত্মিক বা দৈব শক্তিতে বিশ্বাস হাবায় নাই। সুতবাং অলৌকিক শক্তিতে বিশ্বাস কবাব অপবাধে ক্ষাবোদপ্রসাদেব জনপ্রিয়তা যে শীঘ্র হ্রাস পাহবে তাহা মনে হয় না। বিশেষতঃ সম্প্রতি এমন একটা ঘটনা ঘটিযাছে যাতা জনগণেব এই চিবস্তন বিশ্বাসকে দৃঢ়তব করবে নাটয়া বোধ হয়। বিংশশতাব্দীব প্রাবন্তে

যখন আমাদের নবজাবনেব উষালোক দেখা দেয়,
আধ্যাত্মিক শক্তি অধঃপতন
হইলেও উপেক্ষণীয় নহ। তখন আমাদের জাতীয়-ভাবোদ্দীপক নাটকগুলি

জনসাধারণেব সুপ্তপ্রাণ জাগাতয়া তুলিতে বেকপ সহায়তা করিযাছিল। একপ বোধ হয় আবাকছুতে কবে নাহ। “প্রতাপ-আদিত্য” নাটক ছিল সেই সকল নাটকেব অগ্রদূত। এই নাটক দেশপ্রেমেব বৈ প্রবল প্রাণ এদেশে আনিযাছিল। পাহি যে উত্তবেস্তব ত্বকি পাইয়া অবশেষে আমাদের বিবাবা ক্ষেত্র সামান্য জানানেব ন-ট পৌছাবনা দিযাছে তাহা কি নেহ অসম্ভাব্য দিতে পাইনে? বসিযাছি, এহ নাটকটি শুদ্ধগ্রহণ রাহিল। ১৯০৩ খ্রীঃাব্দের ১৫ই আগষ্ট তারিখে জন্মান্তমাব বাবে। আর আগষ্ট মাব বিষ এই যে, তাঁহাব চতুস্তমাবংশ ৭৯সব পবে ঠিক সেই ১৫ই আগষ্ট তারিখে—“প্রতাপ-আদিত্য”ব শুভজন্মদিনে—আমাদেব জাবনা জন্মলাভ করিযাছে! ব্যাপ্যবটিকে অবশ্য “বাকশালী” বনযা উজাইয় দেওয়া সহজ, কিন্তু আমাব বিশ্বাস যানেকেই এই ঘটনাব মধ্যে কোন অদৃশ্য অলৌকিক শক্তিব প্রভাব দেখিতে পাবেন।

ক্ষীরোদপ্রসাদ তাঁহার নাটকেব সাহায্যে সমাজ-সংস্কারেবও চেষ্টা

সমাজ-সংস্কারক
ক্ষীরোদপ্রসাদ।

করিযাছিলেন এবং এম্মেবও তিনি তাঁহাব
অসাধারণহের পরিচয় দিযাছিলেন। তাঁহার
পূর্বগামী নাট্যকাবদেব মধ্যে যাঁহারা সমাজ-

সংস্কার-কল্পে নাটক লিখিযাছিলেন তাঁহারা সমাজের উচ্চস্তরেব কয়েকটি

[illegible]

বটে, কিন্তু তিনি সংস্কৃত সাহিত্যেও সুপাণ্ডিত ছিলেন এবং পৈতৃক ধর্মে যথেষ্ট আস্থাবান ছিলেন। তথাপি তিনি ব্রাহ্মণশাসনের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করিয়াছিলেন, কারণ তাঁহার বিশ্বাস ছিল যে, যে হিন্দু-শাস্ত্র প্রত্যেক জীবকে ব্রাহ্মের অংশ বলিয়া

অঙ্গীকৃত্যবাদ শাস্ত্রবিরুদ্ধ। প্রচার করে, তাহা কখন কোন মানুষের প্রতি ঘৃণা সমর্থন করিতে পারে না। সেইজন্য তিনি “কুমারী” নাটকের “প্রস্তাবনা” গীতে আমাদেরকে উপবেশ আবরণের দিকে না চাহিয়া ভিতরের মানুষের দিকে দৃষ্টিপাত করিতে বলিয়াছেন। যিনি তাহা করেন তিনি নিজের ও সকলের মধ্যে ভগবানকে প্রত্যক্ষ করিয়া সকলকেই নিজ আত্মীয়রূপে অনুভব করেন এবং এইরূপে সকল জাত্যভিমান দূর হইয়া গেলে প্রেমামান্দে তাঁহার হৃদয় পূর্ণ হয়। গানটি এখানে উদ্ধৃত করিয়া দিলাম, কারণ ইহা হইতে স্বাভাবিকপ্রসাদের মতের সহিত তাঁহার গীত-রচনারও বৈশিষ্ট্য উপলব্ধি করা যাইবে।—

“আসা ছ’দিনের তরে।

য’দিন থাক, হুখে থাক, কেন রও মরমে ম’রে।

জীবন এমন সাধের ধন,

সাধ ক’রে ভায় বাঁধন দিয়ে কেন হে পীড়ন,

খুলে তার দাও হে দুনয়ন;

ঘুচে যাক চোখের নেশা

মিশে যাক আলোক আঁধারে।

আপনাবে দেখুক চক্ষুক সে

ক্ষুদ্র ঘরের ঘেরাব ভিতর দিরাট পুরুষ কে,

দেখুক সে দূরত তুলে,

তুলতে কোলে কে তার দুয়ারে;

দূরে যাক যত অভিমান,

মিলে যাক হোমায় আমায় সমানে সমান,

গগনে ছুটুক প্রেমের গান,—

ভেসে যাক ভাবের লহর মলয় সমীরে।”

‘ক্ষীরোদপ্রসাদ তাঁহার এই সাম্যবাদী মতের বিশেষ সমর্থন পাইয়াছিলেন তত্ত্বশাস্ত্র হইতে।’ তন্মতে অপাপবিন্ধা কুমাৰীকে আত্মশক্তি ভগবতীর প্রাণমূৰ্ত্তিকপে পূজা কবিরূপে বিধি আছে। কিন্তু এই “কুমাৰী”-নিৰ্বাচনে জাতি-বিচার দূৰে থাকে, অনেক সময়ে নিম্নতম শ্রেণী হইতে নিৰ্বাচন এবং শ্রেয়স্বৰ মনে করা হয়, কারণ নিলাস ও শ্রেয়স্বৰ্য্য-মধ্যে লালিতা উচ্চজাতীয়া তরুণীদের মধ্যে সম্পূর্ণ নির্মলচিত্তা নিবর্ত্তিমানা কুমাৰী হইল। একান্ত দুৰ্ব্বল বলিয়া বোধ হয়। এই কারণে অনেক শাস্ত্রিক সাধু-চণ্ডালাদি তানতম শ্রেণী হইতেও উত্তর-সাধক বা উত্তর-সাদিকা গ্রহণ কৰিতে কুণ্ঠিত হন না। সমন্বী-তা, অভ্যন্তরীণ, অকপট প্রেম ও ভক্তি, পূর্ণ আনুগত্য প্রভৃতি যে সকল গুণ উত্তর-সাধকের মধ্যে থাকা প্রয়োজন তাহা থাকিতে উচ্চশ্রেণী অপেক্ষা নিম্নশ্রেণীর মধ্যেই যে অধিক পৰিমাণে পাওয়া যায় তাহা বলা বাতুল্য। বোধ হয় এই কারণেই পৰম বৈষ্ণব সাধক চণ্ডীদাস বিশালাক্ষী দেবীর পূজারী ব্রাহ্মণ হইতেও বজ্রিনী নামীকে উত্তর-সাদিকাকপে সাদরে গ্রহণ করিয়াছিলেন। এমন কি তিনি সেই “কামগন্ধনা” প্রেমিকা বজ্রিনীকে দেবীরূপে পূজা করিতেও কুণ্ঠাবোধ করেন না। একজন ক্ষীরোদপ্রসাদ তাহার এই নাটকে এক জ্ঞাননিষ্ঠা ভক্তিমতী বনককুমাৰীকে ও তাহার সখী এবং গুরুগিনী এক পুত্ৰহৃদয়া চণ্ডাল-কুমারীকে ব্রাহ্মণের অপেক্ষাও উচ্চতর আসনে বসাইতে সঙ্কুচিত হন নাই। কেবল তাহাই নহে, যে সকল “ব্রাহ্মণ”-নামধারী ব্যক্তি শাস্ত্রোক্ত কোন গুণের

অপুণ্ণতা-বর্জন জাতীয়
উন্নতির প্রথম সোপান।

অধিকারী না হইয়াও কেবল বংশ ও “একগাছি
সূতা”র বশে ব্রাহ্মণের দাবী করে—যাহারা
শাস্ত্রের প্রকৃত মর্ম না বুঝিয়া কতকগুলি

প্রাণহীন দেশাচার ও অর্থহীন প্রথা অনুবর্তন করাকেই ধর্মনিষ্ঠার পরাকাষ্ঠা বলিয়া জ্ঞান করে—যাহারা মনুষ্যত্বের উপর তথাকথিত “বর্ণশ্রেষ্ঠত্ব”কে স্থান দান করে তাহারা কতদূর হেয় তাহাও তিনি এই নাটকে প্রতিপন্ন করিয়াছেন। তাহার মতে, যে “ব্রাহ্মণ”

কোণ, মোহ ও অহঙ্কারাদি রিপূর অধীন—যে নীচমনা ও স্বার্থপর—
তাহার সহিত সাধাবণ চণ্ডালের কোন প্রভেদ নাই।

এই নাটকের প্রথমেই দেখি, রাজপুত্র পুরন্দর ও তাঁহার ব্রাহ্মণ
সখা সোমস্বামী “মাহেন্দ্রক্ষণে” যুগয়ায় যাত্রা করিতেছেন। ব্রাহ্মণেরা

“কুমারী” নাটকে
আখ্যানাংশ।

বলিলেন, ইহাব ফণে রাজপুত্রের “দৈবকথা”-
গাথ হইবে। যাহাতে এই শুভযাত্রাকালে
রজক-চণ্ডালাদি অশুভদর্শ শূদ্র সম্মুখে আসিয়া

কোন অমঙ্গল সৃষ্টি করিতে না পারে, ব্রাহ্মণদের পরামর্শমত রাজা
সে ব্যবস্থাও করিলেন। কিন্তু দ্বন্দ্বাব দৃশ্যেই নাটকের নায়িকা
রজককুমারী অস্বিকা উপস্থিত হইয়া এক বৃদ্ধ ব্রাহ্মণকে এবং পবে
আব এক দৃশ্যে স্বয়ং রাজাকে প্রহা করিল, তাহার নারায়ণ-পূজায়
অধিকার নাই কেন? সে মন্দিরে নারায়ণ পূজা করিতে গিয়াছিল,
ব্রাহ্মণেরা তাকে তাড়াইয়া দিয়াছেন, তাই - ঐ পক্ষ কিম্ব
বুদ্ধ রাজা বা তাহার পরামর্শদাতা “শাস্ত্রজ্ঞ” ব্রাহ্মণের কেহই
ইহার সঙ্গতির দিতে পারিলেন না। তাহারা তথাকথিত শাস্ত্রবাক্যে
দোহাই দালেন মাত্র। বাস্তবিক এদেশে ভক্তের দেওয়াও খুব
কঠিন ছিল, কারণ হৃদয়ের মহত্ব বা মনুষ্যত্ব হিসাবে এই রজককুমারী
কোন ব্রাহ্মণকথা বা ক্ষত্রিয়কথা অপেক্ষা হান ছিল না। সুতরাং
অবশেষে ব্রাহ্মণদের পরামর্শানুসারে ব্রাহ্মণসেবক রাজা নিদ্রোহিণীর
মুখ বন্ধ করিবার জন্ত তাহাকে নগর হইতে বহিস্কৃত করিয়া দিলেন।
কিন্তু ফল হইল বিপরীত। নির্বাসিতা রজককুমারী তাহাব গুরু
পতঞ্জলির আশ্রমে আশ্রয় গ্রহণ করিলে যুগয়াবত রাজকুমার
দৈবক্রমে সেইখানে আসিয়া উপস্থিত হইলেন এবং তিনি ও তাঁহার
সখা সোমস্বামী যথাক্রমে রজককুমারী ও তাহার সখা চণ্ডালকুমারী
অপরাজিতাকে দেখিয়া মুগ্ধ হইলেন এবং তাহাদের জন্ত সকল
জাত্যভিমান বিসর্জন দিবার জন্ত প্রস্তুত হইলেন। পরিশেষে মহাপুরুষ
পতঞ্জলির উপদেশে রাজপুত্র পুরন্দর অস্বিকাকে এবং তাঁহাব সখা
সোমস্বামী অপরাজিতাকে সহধর্মিণীরূপে গ্রহণ করিয়া সকল সমস্তার

সমাধান করিলেন। এই উপলক্ষ্যে পতঞ্জলি পুণ্ডর ও সৌমস্বামীকে যাহা বলিয়াছিলেন, তাহাই এ নাটকের মাঝে কথা, “মা আমার বাজার ঘবে গিয়া বিলাসিনী, ভ্রাক্ষণের ঘবে অঙ্কুরা গবিরতা অভিমার্গিনী, কিন্তু নাচ অনার্য্য ব্রজক চণ্ডালের ঘবে মা আমার কায়াকরী শক্তি। সে শক্তিকে আশ্রয় কব। তার ব্রণা বেগ না।” সত্যের মর্য্যাদা না বাধণ বিরাজ করিতেছে, তাহারি মন-বশঃ তাহাকে চিনিতে না পারিয়াই আমরা তাগদেব নাধা না। ব্রহ্মপুত্র ত্যাগ্তিব স্মৃতিক ব্রহ্মাণ্ড এবং তাহার ফলে আমরা আজ মরণ শক্তিদান হইয়া পড়িয়াছি—এই কথাটি ক্ষৌরোদসমাদ কেবল এই নাটকে নয়, অত্যাগত এবং বৈকটিক নাটকে বুঝা যায়। সত্যেরিা ন। শিনি এ কারণে তাহা শাস্ত্রী পিতার পুত্র হইয়াছে। সে ব্রহ্মাণ্ডেই এ “পুমাণ” নাটক তাহা বৈকটিক উৎসর্গে পরিণত।

বর্তমানকালে যে সকল প্রশ্ন সম্মুখীন হইতে হইবে তাহা তাহা এবং একটি প্রধান প্রশ্ন হইতে—“অতঃপর কখন কোম

উপায় গ্রহণ—অহিংসা প্রথমে হিংসা হইবে?”
 “হিংসা বনাম অহিংসা —
 কোন নীতি প্রযোজ্য?”
 ক্ষৌরোদসমাদ তাহা নাটকের মাঝে দিয়া এই প্রশ্নের সমাধান করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন।

প্রথমে তাহা “রঘুবীর” নাটক, পরে “এতাপ ত্যাগত” নাটকে শিনি এ বিষয়ে তাহা মত স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করেন। উভয় নাটকেই প্রায় অর্ধশতাব্দী পূর্বে বর্ণিত হইয়াছিল। সুতরাং এ ক্ষেত্রেও ক্ষৌরোদসমাদ সত্যের অগ্রগামী ছিলেন।

এই উভয় নাটকের নায়কই ‘অহিংসা’র ভক্ত এবং অত্যাচারীর বিরুদ্ধে অস্ত্র ধারণ করিয়াছিলেন, কিন্তু দুইখণ্ড বিষয়, “এতাপ-অদিত্য” নাটকের নায়ক প্রতাপ শেষে ব্রহ্মাণ্ডে পাবেন নাই। তিনি জন্মাবধি রাজসিক ভাবাপন্ন ছিলেন, কিন্তু যৌবনকালে বিখ্যাত বৈষ্ণব মহাজন গোবিন্দদাসের সংসর্গে আসিয়া শিনি সহসা অহিংস বৈষ্ণব-মন্ত্রে দীক্ষিত হন। কিন্তু একপ প্রকৃতিবদ্ধ পবিত্রতন কখন স্থায়ী হয় না—এ ক্ষেত্রেও তাহা হয় নাই। সে সময়ে মোগলরাজ-

কর্মচারীদের ঘোর অত্যাচারে বাংলার হিন্দু ও পাঠান প্রজারা একরূপ উৎপীড়িত হইতেছিল যে তাহা দেখিয়া প্রতাপের ক্ষান্ত হৃদয় আর

“প্রতাপ-আদিত্য” নাটকে
এ প্রেমের উত্তর।

স্থির থাকিতে পারিল না—অচিরে জপের মালা
ফেলিয়া তিনি তাঁহার চিরপ্রিয় অসি পুনরায়
তুলিয়া লইলেন। সেই সন্ধিক্ষণে মহাশক্তির

সেবিকা কপালিনী বিজয়া অসিয়া তাঁহার সহায় হইলেন। অত্যাচারী-
দের সহিত প্রাণান্তকর সংগ্রামে প্রবৃত্ত হইতে হইলে যে প্রবল হিংসাত্মক
মনোভাবের প্রয়োজন প্রেমপূর্ণ সাত্ত্বিক বৈষ্ণবধর্ম তাহার অসুকূল নহে।
সুতরাং গোবিন্দদাসকে অনুরোধ করিয়া বিজয়া তাঁহাকে যশোর ত্যাগ
করাইলেন এবং প্রতাপকে দানবদলনী রণবঞ্জিনী মহাকালার পূজা
বাবস্থা করিতে বলিলেন। ফলে সমরানল শীঘ্রই প্রজ্বলিত হইয়া
উঠিল, প্রতাপের চেষ্টা সফল হইল, বাংলাদেশ স্বাধীনতা লাভ করিল।
কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে যে হিংসানল জ্বলিয়া উঠিয়াছিল তাহা যুদ্ধজয়ের
সহিতই নিবৃত্ত হইল না—তাহা অবশেষে প্রতাপের হৃদয়ে অধিকার
বিস্তার করিয়া তাঁহাকে তাঁহার স্নেহময় ধার্মিক পিতৃব্যকে হত্যা করিতে
প্রবৃত্ত করাইল। ফলস্বরূপ হইল তাহা পূর্বেই বলিয়াছি।

“রঘুবীর” নাটক “প্রতাপ-আদিত্য” নাটকের কিছু পরে অভিনীত
হইলেও ইহা তাহার তিন বৎসর পূর্বে রচিত হইয়াছিল। এই
নাটকের নায়ক রঘুবীর প্রতাপের ছায় রাজপুত্র ছিল না। তাহার জনক
বিশ্বনাথ ছিল এক দস্যুতা-ব্যবসায়ী ভীল। মহাবীর্যশালী বিশ্বনাথ
সামান্য দস্যু ছিল না—এক সময়ে তাহার নামে সমস্ত দাক্ষিণাত্য
কাঁপিত। কিন্তু অবশেষে সে স্বেচ্ছায় দস্যুত্ব পরিত্যাগ করিয়া

“রঘুবীর” নাটকে এ প্রেমের
সীমাসীমা।

গুজবাটের দেওয়ান অনন্তরায়ের আশ্রয় গ্রহণ
করিয়াছিল এবং তাঁহার উপদেশে সে তাহার
“আজীবন দস্যুতার যত উপার্জন”—রাশি রাশি

ধনরত্ন—সমস্ত দরিদ্রগণকে দান করিয়া^১ দারিদ্র্য বরণ করিয়া লইয়া-
ছিল। মৃত্যুকালে সে তাহার শিশুপুত্র রঘুবীর ও শিশুকন্যা শ্যামলার
ভার অনন্তরায়ের হস্তে সমর্পণ করিয়া যায়। অনন্তরায় ঋষিকল্প

সাম্বিক ব্রাহ্মণ ছিলেন—তিনি রঘুবীর ও শ্যামলীকে নিজ পুত্র-কন্যা
জ্ঞানে প্রকৃত ব্রাহ্মণোচিত শিক্ষাদান করিয়া তাহাদিগকে “ঋষিতুল্য”
করিয়া গড়িয়া তুলেন। স্তুরাং দেহে তেজস্বী ভীলরক্ত প্রবহমাণ
থাকিলেও শিক্ষায় দীক্ষায় রঘুবীর পূর্ণমাত্রায় সাম্বিক ব্রাহ্মণ হইয়া
দাঁড়ায়। দেহে ছিল তার অপরিমিত শক্তি—সমস্ত দেশের মধ্যে
শৌর্য্য-বীর্য্য-পরাক্রমে তাহার তুল্য আর দ্বিতীয় ব্যক্তি ছিল না। কিন্তু
তাহার এই সমস্ত শক্তি পরের সেবায় নিযুক্ত থাকিত—সে ছিল
অসহায়ের সহায়, দুর্বলের বল, বিপন্নের রক্ষাকর্তা। এ কার্য্যে সে
জাতি, ধর্ম, চরিত্র প্রভৃতি কিছুবই বিচার করিত না। আশৈশব
অহিংসামন্ত্রে দোষিত ছিল সে—ঘোরতম শত্রুকেও সে স্বচ্ছন্দে ক্ষমা
করিত—বিপন্ন সর্প তাহার মস্তকে দংশন করিলেও সে তাহাকে রক্ষা
করিতে দ্বিধাবোধ করিত না—অতি বড় পাষাণকেও দণ্ড দিতে সে
কাতর হইত! কিন্তু শিক্ষা ও সাধনার দ্বারা এইরূপ হিংসাঘেবহীন
দেব-প্রকৃতি লাভ করিলেও, যে হিংসাত্মক ভীল-প্রকৃতি লইয়া সে
জন্মগ্রহণ করিয়াছিল তাহার লোপসাধন করা তাহার পক্ষে অসাধ্য
ছিল। সে এ প্রকৃতিকে যথাসাধ্য দমন করিয়া রাখিয়াছিল, কিন্তু
তাহার শক্তি সে অমুভব করিত এবং সবদাই তাহার ভয় হইত কখন
সে মাথা তুলিয়া উঠিয়া তাহার সমস্ত জীবনের সাধনা পণ্ড করিয়া দেয়!
সেইজন্য সে এমন কোন কার্য্য করিতে অগ্রসর হইত না, যাহাতে
তাহার এই জন্মগত হিংসা-প্রবৃত্তি সামান্যমাত্র প্রশ্রয় পায়। কিন্তু
শেষে যখন পিশাচ জাফর নবাবকে হত্যা করিয়া গুজরাটের
সিংহাসনে বসিল, সপুত্র অনন্তরায়কে অরণ্যে গিয়া আশ্রয় গ্রহণ
করিতে হইল, নবাবনন্দিনী পলায়ন করিয়া ধর্ম ও প্রাণ-রক্ষার্থ
রঘুবীরের শরণাগত হইলেন, তখন রঘুবীরের অন্তরে যে ঝটিকা
উদ্ভিত হইল তাহা নানা ঘটনার ঘাতপ্রতিঘাতে এবং বিপন্ন স্বজন-
গণের তীব্র তিরস্কারের ফলে ক্রমশঃ প্রবল হইয়া তাহাকে সাক্ষাৎ
শমনসদৃশ নির্মমহৃদয় জিঘাংসু ভীলসর্দারে পরিণত করিল! তাহার
পর যে ভীষণ ধ্বংসযজ্ঞ আরম্ভ হইল তাহাতে সানুচর জাফরের

জীবন ত আহুত হইলই, পরন্তু সপুত্র অনন্তরায়, নবাবনন্দিনী, শ্যামলী প্রভৃতি কেহই বাদ গেলেন না।

পরের ধ্বংসে প্রবৃত্ত হওয়া যে আত্মহত্যাবই নামান্তর তাহা রঘুবীর বংশ জানিত এবং সেইজন্য জাফরের অত্যাচারের ফলে যখন তাহাব জিঘাংসু ভাল-প্রকৃতি ক্রমশঃ আত্মপ্রকাশ করিতেছিল, তখন সে নিজের পরিণাম চিন্তা করিয়া অত্যন্ত শঙ্কিত হইয়া উঠিয়াছিল। নতুবা জাফরের বিনাশসাধন তাহার পক্ষে পিপীলিবাবধেব তুল্যই সহজ ছিল। এই সময়ে শ্যামলীর সহিত তাহাব যে কথোপকথন হইয়াছিল তাহাতে তাহাব মনের অবস্থা বেশ বুঝিতে পারা যায়। আমি তাহাব একাংশ এখানে উদ্ধৃত করিতেছি। ইহাতে বেবল রঘুবীরের মনেব পবিচয় নয়, শ্যামলীর উক্তিবা অন্তর দিশ এ নিম্নে ক্ষীরোদপ্রসাদেবও মতেব তাভাস পাওয়া যাইবে এবং সেই সঙ্গে ক্ষীরোদপ্রসাদেব ভাষাব অপূর্ব মাধুর্য ও বর্ণিত্বেবও বিক্ষিপ্ত পবিচয় পাওয়া যাইবে।—

“রঘু।—সদা ভয়—কখন কি করি। দহ্ম-গৃহে

জন্ম মোব,—কঠোরতা—জীবনের রাজ

উপাদান। সদা ভয়—আপনা হাবাগে

কবে কাব সর্বনাশ ক'ব। ভয়-সঙ্গে

জন্মেছে যে নীচ নির্ভুরতা—ভয়-সঙ্গে

পেয়েছি যে শোণিতের তৃষা—দ্বিজদত্ত

জ্ঞান-আবরণে, অনাদরে এতকাল

অর্জয়িত প'ড়েছিল হৃদয়ের মাঝে।

কিন্তু হায়! মরণ ত হ'ল না তাহাব!

গগনেব সীমা প্রান্তে বিষম বাতায়

উন্মত্ত সিঙ্কুর কোলে, উন্মত্ত তরঙ্গে

ব্যবচ্ছিন্ন ফেনিল নর্তন, যেই মত

ম'ঝে মাঝে, দূরে—অতিদূরে, শ্যামচ্ছায়া-

বিশ্রাসিত বেলাভূমি দেয় কাঁপাইয়া,

পিশাচের আচরণ ঘায়, হৃদয়ের
নিভৃত গুহায় নিদ্রালস প্রতীহিংসা-
প্রবৃত্তি আমার, সেই মত তুলি বুঝি
বিষম ঝঙ্কার, এইবার—শোন্ বোন্ !—
বলদর্পে সে চাহিবে চারিধার ! সে কি
প্রবোধ মানিবে আর ? ক্ষুধিত শাদ্দল,—
সে কি তরিণীর আশ্রয় বিস্তার চোখে
নিবথিতে বিধাতার তুলির কোশল
নিশ্চল বসিয়া রবে ?—কি কবি শ্যামলী ?

শ্যামলী ।—চিন্তের প্রশান্তিলাভ সে ত বিধাতার
করুণায় । কক্ষক্ষেপে কবি অবস্থান,
আজন্ম তুষাবগ্নে গ্রীব হিমাচল
হৃদয়ের পঞ্জবে পঞ্জবে জ্বালামুখা
বায়ুকণা আজীবন বয়েছে মাথিয়া ।
উষ নয়নের ভলে তাব, জন্মিয়াছে
কত শত উষ প্রস্রবণ । শান্তি চাও
কর ভগবানে আত্মসমর্পণ । তারে
স্মরি’, পথ চ’লে যাও । পথের কণ্টক—
শিরীষ-কুসুমরাশিসম—সমুপর্ণে
নিষেধিবে বাথিত চরণ । আগে হ’তে
তবে কেন চিন্তান্বিত বীর !”

লোভ মোহ স্বার্থাদি যে হিংসাত্মক কার্যের ভিত্তি নহে—যাহা
কেবল কতব্যানুরোধে সম্পূর্ণ নিষ্কামভাবে করা যায়—তাহাতে
ভগবানের সহায়তা লাভ করা যাইতে পারে ।
জনহিতার্থে নিষ্কাম হিংসা
ধর্মামুদিত ।
এরূপ ধর্মামুদিত কার্যের পরিণাম অন্তর্ভ
হয় না বা তাহার ফলে কর্মীর চিন্তের শাস্তি নষ্ট
হয় না । ধর্মই রক্ষক—“যেখানে ধর্মের স্থিতি, জয় সেইখানে”—

ধর্ম হইতে বিচ্যুতিই প্রকৃত পক্ষে ধ্বংসের পথে লইয়া যায়। কেবল প্রতাপ-আদিত্য ও রঘুবীর নাটকে নয়, রঞ্জাবতী, নরনারায়ণ প্রভৃতি নাটকেও ক্ষারোদপ্রসাদ এই সত্য প্রতিপাদন করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। বস্তুতঃ “অচ্ছিন্ন আত্মের মধ্যে লুক্কায়িত কীট-জ্ঞান মত” ধ্বংসের বীজাণু অধর্মের মধ্যেই নিহিত থাকে এবং ধর্ম-বিরুদ্ধ কার্যের সাধন-সঙ্গেই অধর্মাচাৰ্য্য বিনাশের সূত্রপাত হয় ও লোকচক্ষুর অগোচরে ধ্বংসকার্য্য চলিতে থাকে। তাহার পর এক দিন—হইতে পারে বহু বৎসব পরে—এক ঘটনা অবলম্বন করিয়া সে

ধ্বংসক্রিয়া সর্বসমক্ষে প্রকাশ পায়। “নর-

“নর-নারায়ণ” নাটকের নারায়ণ” নাটকে কুরুক্ষেত্র যুদ্ধের প্রাক্কালে শিক্ষা—পাপের মধ্যেই ধ্বংসবীজ লুক্কায়িত থাকে। মণাবীর কর্ণের সহিত তাঁহার উপযুক্ত সহ-

ধিনিণী পদ্মাবতী যে কণোপকথন হয় তাহাতে

তাঁহাদের দুই চারিটি কথায় এত সত্যটি সুন্দরভাবে ব্যক্ত হইয়াছে। কোঁরবপক্ষের বল পাণ্ডবপক্ষের বল অপেক্ষা অনেক অধিক, অতএব কোঁরবদের জয়ের সম্ভাবনাট বেশী, ইহা বুঝাইতে গিয়া কর্ণ বলিতেছেন—

“এক দিকে একাদশ অশ্বোত্তীর্ণী, সপ্তমাত্র

অন্য দিকে। এক দিকে ভীষ্ম, দ্রোণ, কৃপ—

অসংখ্য অসংখ্য মহারথী - ’

পদ্মা।—অন্যদিকে একা ধনঞ্জয়।

কর্ণ।—ভয় পেলে পদ্মাবতী ?

পদ্মা।—না, প্রভু, সমস্ত বিশ্ব—সমস্ত মানব

যে যুদ্ধের কল-প্রতীক্ষায়, মুক্ত চক্ষে

চেয়ে রবে নিরুদ্ধ নিশ্বাসে, দেখিতে সে

যুদ্ধ-পরিণাম কর্ণ-পত্নী পাবে ভয় ?

তবে প্রভু, অনুমতি দাও যদি বলি।

কর্ণ।—বল, কিন্তু কি বলিবে জানি প্রিয়তমে।

পদ্মা।—কৌরব মরেছে বহুদিন।

কর্ণ।—জানি—জানি। যেদিন কৌরব-সভামাঝে

রজস্বলা দ্রোপদীর হয়েছে লাঞ্ছনা।

পদ্মা।—সেদিন মরেছে ভীষ্ম, সেদিন মরেছে

দ্রোণ—

কর্ণ।—জানি—জানি—সে সঙ্গে মরেছি আমি।”

কুরুক্ষেত্রের নামান্তর “ধর্মক্ষেত্র”। ধর্মরাজ-কর্তৃক এই ক্ষেত্র অধর্মাচারী কৌরবগণের বধ্যভূমিরূপে নির্দিষ্ট হওয়াতে ইহার “ধর্মক্ষেত্র” নাম সার্থক হইয়াছিল। অবশ্য যেদিন কৌরবগণ কুললক্ষ্মী দ্রোপদীর অপমানরূপ ঘোর অধর্মাচরণে প্রবৃত্ত হইয়াছিল সেইদিনই তাহারা ধ্বংসভিमुखে অগ্রসর হইয়াছিল, কিন্তু ধর্মক্ষেত্রে কুরুক্ষেত্রে তাহারা তাহাদের অপরাধের চরম দণ্ড লাভ করিয়াছিল। এই দণ্ডদানের জন্য ভগবান স্বধর্মনিষ্ঠ মহাপার অর্জুনকে নিযুক্ত করিয়াছিলেন। নিজের শ্রীবুদ্ধির জন্য নয়, পরস্তু জগতের হিতের জন্য সম্পূর্ণ নিষ্কামভাবে অত্যাচারিগণকে দমন করা ক্ষত্রিয়ের ধর্ম। এ কার্যে নিজের ইষ্টানিষ্টের কথা ভাবিবার অধিকার তাঁহার নাই—

জগতের হিতের জন্য
দুষ্কৃতকে হিংসারূপ দণ্ডদান
বিধাতার বিধান।

এমন কি, অত্যাচার দমন করিতে গিয়া যদি তাঁহার অতিপ্রিয় আত্মীয়কেও হত্যা করা প্রয়োজন হয় তাহাও তাঁহাকে করিতে হইবে। তিনি ভগবানের আদেশ-পালনে নিযুক্ত, যদি মায়ামমতা বা মোহবশতঃ সে কার্য্য হইতে তিনি প্রতিনিবৃত্ত হন, তাহা হইলে স্বধর্মচ্যুত ও কতবাল্লেখ্য বলিয়া তিনি দণ্ডার্থ হইবেন। অধিকন্তু যাহাদের জন্য তাঁহার এই মোহ তাহারাও রক্ষা পাইবে না, কারণ ভগবান পূর্বেই তাহাদিগকে কার্য্যতঃ সংহার করিয়াছেন। কুরুক্ষেত্র-রণাঙ্গনে মোহ-গ্রস্ত অর্জুনের প্রতি ভগবান শ্রীকৃষ্ণের এই উপদেশের প্রতিও আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া ক্ষারোদপ্রসাদ আমাদের মোহগ্রস্ত শক্তিকে অত্যাচার-দমনে উদ্বুদ্ধ করিতে চাহিয়াছিলেন। ধর্মের রক্ষণ ভগবানের প্রিয় কার্য্য—সে কার্য্য করিতে যিনি সংগ্রামে প্রবৃত্ত হন

ভগবান তাঁহার সহায় হন—সারথিরূপে তাঁহার রথ চালনা করেন।
তাই শ্রামলী রঘুবীরকে বলিয়াছিল—

“ধর্মের রক্ষণে, অষ্টাদশ অক্ষৌহিণী
প্রাণী, মুহূর্তে মিলায়ে গেছে কুরুক্ষেত্র-
সমর-সাগরে। নিজে ভগবান কর্মী—
সারথির রূপে ধর্মবথে আবোহিয়া,
আপনি দেখিল প্রভু মহাস্ত-বদনে
ষট্‌ত্রিংশ অক্ষৌহিণী আঁখি-নিমোলন।
তবে তুমি কেন পারবে না?”

কিন্তু এরূপ নিষ্কাম-কর্নীর ব্যক্তিগণ জীবন কখনও সুখান্বিত হইতে পারে না, কারণ তাঁহাব আত্মবলির উপবেশ জগৎকে নিঃশেষ করে, যুগে যুগে শহীদ-রক্তে সিক্ত ধরণীতে ধর্মের বাণ অক্ষুণ্ণ হয়। সুতরাং এই মহাত্মাদের জীবন-নাটক সকল সময়েই বিয়োগান্ত হইয়া থাকে। এই জন্যই মহাভারত কাব্য একটি প্রাচীন বিয়োগান্ত কাব্যে পরিণত হইয়াছে। কুরুক্ষেত্র কেবল কৌরবদের শাসনভূমিতে পরিণত হয় নাই, পাণ্ডবদেরও হইয়াছিল এবং সেই শাসনের উপবেশ “ধর্মরাজ্য মহাভারত” স্থাপিত হইয়াছিল। সুতরাং রঘুবীরের দুঃখময় পার্শ্বগমে বিস্তৃত হইবার কিছু নাই। তাহার ধ্বংসকার্যের ফলে তাহার আত্মায়-স্বজন বিনষ্ট হইলেও অত্যাচারের হস্ত হইতে দেশ রক্ষা পাইয়াছিল। এইখানেই প্রতাপাদিত্যের সঞ্চিত তাহার প্রবেশ।

ক্ষীরোদপ্রসাদের আব এক বৈশিষ্ট্য তাঁহার পৌরাণিক নাটক-গুলিতে প্রকাশ পাইয়াছে। বলিয়া ছ, গিরিশচন্দ্র পৌরাণিক নাটক লিখিবার সময়ে রামায়ণ-মহাভারত-পুবাণাদির কাহিনীগুলি বাংলা দেশে যে রূপ ধারণ করিয়াছে তাহার উপর নির্ভর করিতেন। এ বিষয়ে আমাদের যাত্রাওয়ালা ও কথকঠাকুরদের সহিত তাঁহার যথেষ্ট মিল দেখা যায়। কিন্তু ক্ষীরোদপ্রসাদ সাধারণতঃ মূল গ্রন্থসমূহ হইতেই তাঁহার পৌরাণিক চরিত্রগুলি আহরণ করিয়াছিলেন এবং

তাহাদের চিত্র সমুজ্জ্বল ভাবে অঙ্কিত করিয়া আমাদের মধ্যে সেই সৰল মহান্ আদর্শ পুনরুজ্জীবিত করিতে প্রয়াস পাইয়াছিলেন। কলে তাঁহার অঙ্কিত শ্রীকৃষ্ণ, ভীষ্ম, কর্ণ, অর্জুন, দ্রৌপদা, পদ্মাবতী, সাবিত্রী, উলূপী প্রভৃতি চরিত্র মহত্ব, মাধুর্য্যে, ঔদার্য্যে, তেজ স্বভাব দর্শকবৃন্দের হৃদয়ে অপূর্ব ভাবোচ্ছ্বাসের ধারা বহাইয়া দেয়! বিশেষতঃ তাঁহার “নরনারায়ণ” নাটকটিকে আমাদের পৌরাণিক নাটকসমূহের মধ্যে কৌস্তভমণিসদৃশ বলিলেও অগ্রাণু হয় না। ভাষার মাধুর্য্য ও বৈশিষ্ট্য এবং মহাভারতীয় চরিত্র ও ঘটনা-সমূহের মনোহর ও অভূত বিশ্লেষণ ইহার নাটকীয় সৌন্দর্য্য অতি চমৎকার ভাবে ফুটাইয়া তুলিয়াছে। ঐতিহাসিক চরিত্র-চিত্রণেও তিনি বিশেষ দক্ষতা প্রদর্শন করিয়াছিলেন। বিশেষতঃ আমগীর মুখ জটিল চরিত্রগুলির উপর তিনি যে নূতন আলোকপাত করিয়াছেন, তাহাতে সেগুলির উজ্জ্বল্য ও মনোহরিত্ব যে যথেষ্ট পরিমাণে বুদ্ধি পাইয়াছে তাহাতে সন্দেহ নাই।

“প্রতাপ-আদিত্য” নাটক দেশাত্মবোধের যে প্রবল প্রবাহ আনিয়া রঙ্গালয় পার্শ্ব কাব্য ছিল, তাহার বেগ আর কমে নাই—এবং উত্তরোত্তর তাহা বাড়িয়া চলিয়াছিল এবং এখনও চলিতেছে। বস্তুতঃ দেশের বাজনৈতিক আবহাওয়ার বদলন না পরিবর্তন হয় ততদিন ইহার বেগ প্রশমিত হইবার কোন সম্ভাবনা আছে বলিয়া বোধ হয় না। ক্ষীরোদপ্রসাদের পর অনেক নাট্যকাব্যই এই জাতীয় নাটক লিখিয়াছেন। তাঁহাদের মধ্যে অবশ্য সর্বশ্রেষ্ঠ হইতেছেন—গিরিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলাল। গিরিশচন্দ্রের “সিঁরাঙ্গদৌল” ও দ্বিজেন্দ্রলালের “রাণা প্রতাপ” প্রতাপ-আদিত্য অভিনয়ের দুই বৎসর পরে ১৯০৫ সনে রচিত হয়। ইহার পর ১৯০৬ সনে গিরিশচন্দ্রের “মীরকাশিম” মিনার্ভা থিয়েটারে ও ক্ষীরোদপ্রসাদের “পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত” স্টার থিয়েটারে অভিনীত হয়। এই উভয় নাটকই মীরকাশিমের কাহিনী লইয়া

রঙ্গালয়ে দেশাত্মবোধের
বজা

লিখিত হয় এবং পরে গিরিশচন্দ্রের সিবাজদ্দৌলার গায় এই উভয় নাটকই রাজাদেশে নিষিদ্ধ গ্রন্থের তালিকাভুক্ত হয়।

“বাণা প্রতাপ” দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাটক।

এখানি প্রথমে স্টারে, পরে মিনার্ভায় অভিনীত হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের

প্রথম ঐতিহাসিক নাটক “তাবাবাঙ্গী” অভিনীত

দ্বিজেন্দ্রলাল রায়

হয় বেঙ্গল থিয়েটারের মঞ্চে স্থাপিত “ইউনিক”

থিয়েটারে। ক্ষীবোদপ্রসাদের “ফুলশয্যা”র গায় এ নাটকটিও পৃথ্বরাজ

ও তাবাবাঙ্গীর কাহিনী লইয়া লিখিত হইয়াছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল এই

নাটকে এক নূতন প্রকার অমিত্রাক্ষর চন্দ্র ব্যবহার করিয়াছিলেন,

কিন্তু তাহা অনেকের মনোমত্ত না হওয়াতে তিন তাঁহার পরের

ঐতিহাসিক নাটকগুলি গাঢ়েই লিখিয়াছিলেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের গানের ও

কিন্তু তাঁহার এই গাঢ়ের ভাষার এমন একটা

ভাষার বৈশিষ্ট্য

বিশেষত্ব আছে, যাহা এই সকল নাটকের

সাক্ষ্যের পক্ষে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছে। যাহা ইউনিক, প্রকৃত প্রস্তাবে

নাট্যকাবরূপে তাঁহার খ্যাতি “বাণা প্রতাপে”র অভিনয় হইতেই আরম্ভ

হয়। ইহার পূর্বে তাঁহার অপূর্ব গীতবচনার শক্তি — বিশেষতঃ তাঁহার

হাসির গান তাঁহাকে শিক্ষিত সমাজে বিশেষরূপে পরিচিত করিয়াছিল

এবং তাঁহার হাস্য-বসাত্মক “বিরহ” নাটকটি স্টার থিয়েটারে অভিনীত

হইয়া শিক্ষিত দর্শকগণকে যথেষ্ট আনন্দ দান করিয়াছিল।

তাবাবাঙ্গী ও বাণা প্রতাপের পর দ্বিজেন্দ্রলাল সাজাহান,

নূরজাহান, চন্দ্রগুপ্ত, দুর্গাদাস, মোরপতন ও সিংহল-বিজয় নামে

আবও ছয়খানি ঐতিহাসিক নাটক লেখেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাবলী

এতদ্ভিন্ন তিনি সীতা, ভীষ্ম ও পাষণী নামে

তিনখানি পৌরাণিক নাটক, সোরাব-রুস্তমের কাহিনী অবলম্বনে একটি

নাটক এবং “পরপারে” ও “বঙ্গনারী” নামে দুইটি সামাজিক নাটক

লেখেন। “বিরহে”র গায় আরও দুই চারখানি রঙ্গনাট্যও তিনি

লিখিয়াছিলেন। তাঁহার অধিকাংশ নাটকই অভিনীত হইয়াছিল এবং

অল্পবিস্তর সাফল্য লাভ করিয়াছিল। এই সকল নাটকের মধ্যে

তাঁহার সাজাহান ও চন্দ্রগুপ্তই সর্বাপেক্ষা জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিল। বাস্তবিক ইহাদের আকর্ষণী শক্তি যথেষ্ট পরিমাণে বিদ্যমান ছিল এবং এখনও তাহা ক্ষুণ্ণ হয় নাই।

এই দুইখানি নাটক-সম্বন্ধে একটু বিস্তৃত আলোচনা করা আবশ্যক মনে করি, কারণ দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যরচনার গুণ ও দোষ উভয়ই

এই নাটকদ্বয়ে সুস্পষ্টরূপে ফুটিয়া উঠিয়াছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের
গুণ ও দোষ

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁহার প্রায় প্রত্যেক নাটকে
রসপূর্ণ বা উচ্চাসময় সংলাপ-রচনায়, চিত্তাকর্ষক

চরিত্র-সৃষ্টিতে এবং বিচিত্র ঘটনা-সমাবেশে অসাধারণ কৃতিত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। এই নাটক দুইখানিতেও ঐসকল গুণের যথেষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়। তদ্ব্যতিরিক্ত গীত-রচনায় তাঁহার যে অসামান্য দক্ষতা ছিল তাহাবও মিতর্জন এই দুই নাটকে প্রচুর পরিমাণে পাওয়া যায়। কিন্তু দুঃখের বিষয়, বিচিত্র ঘটনা ও দৃশ্য সৃষ্টির মোহে পড়িয়া তিনি প্রায়ই তাঁহার নাটকের মেরুদণ্ডটির কথা বিস্মৃত হইতেন। সকলেই জানেন, একটি বিশেষ ঘটনা-প্রবাহ অবলম্বন করিয়া নাটক লিখিত হয় এবং সেই প্রবাহের উৎপত্তি হইতে চরম পসিণ্টি পর্য্যন্ত—আদি, মধ্য ও অন্ত্য সকল অংশ দেখানই নাট্যকারের কার্য। কিন্তু নাটকীয় ঘটনা-স্রোত নির্বিবাদে অগ্রসর হয় না—নানা প্রতিকূল শক্তি তাহার অগ্রগমনে বাধা দেয়। আবার পক্ষান্তরে নানা অনুকূল শক্তি আসিয়া তাহাকে সাহায্য করে। এইরূপ অনুকূল ও প্রতিকূল শক্তির দ্বন্দ্বই নাটকের শ্রাণ—উভয়ের যাত-প্রতিঘাতের মধ্য দিয়া নাটক পরিণতির পথে অগ্রসর হয়। এত উভয় শক্তি যে সকল চরিত্র ও ঘটনা অবলম্বন করিয়া প্রকাশ পায়, সেই সকল চরিত্র ও ঘটনা নাটকের প্রয়োজনীয় অঙ্গ—তাহারা মুখ্য চরিত্র ও ঘটনার বিকাশ-সাধনে সহায়তা করে। কিন্তু যে সকল চরিত্র বা ঘটনার সহিত মুখ্য চরিত্র বা ঘটনার এরূপ কোন সাক্ষাৎ-সম্বন্ধ নাই, সেগুলিকে নাটকের মধ্যে লইয়া আসিলে নাটককে হীনবল করা হয়, কারণ সুবিস্মৃস্ত পুণ্ড্রোক্ত্যামের মধ্যে ‘আগাছা’র স্থায় এই সকল অপ্রাস্তর চরিত্র বা ঘটনা নাটকের

রস ও সৌন্দর্যের যথেষ্ট হানি করে। সেকালের পাশ্চাত্য নাট্য-শাস্ত্রোক্ত “three unities”এর মধ্যে unity of time এবং unity of place পবিত্যক্ত হইয়াছে বটে, কিন্তু unity of action (বা unity of purpose) অর্থাৎ সমগ্র নাটকের ক্রিয়া-প্রবাহের একাভিমুখতা নাট্যবচনাব অবশ্য পালনীয় নিয়ম বলিয়া আজও পর্য্যন্ত স্বীকৃত হইয়া থাকে। এই নিয়ম অনুসারে নাটকের plot বা

নাটকে ঘটনা-প্রবাহের একা
ও ধারাবাহিকতা রক্ষণ
অত্যাৱশ্যক

আখ্যায়িকার ধারাবাহিকতা-রক্ষণে ও তাহার
বিকাশ-সাধনে যাহা সাক্ষাৎভাবে সগাযত করা
না তাহা সর্বথা পরিত্যাজ্য। বিজেন্দ্রনাথ তাঁহার

একটি প্রবন্ধে এই নিয়ম-পালনের উচিত্য নিজেই স্বাকার কবিয়াছেন। তিনি তাহাতে বলিয়াছেন, “নাটকে প্রত্যেক ঘটনাব সার্থকতা চাই। নাটকের মধ্যে অবাস্তব বিষয় আনিয়া ফেলিতে পারিবে না। সকল ঘটনা বা সকল বিষয়ই নাটকের মুখ্য ঘটনাব অনুকূল বা প্রতিকূল হওয়া চাই।.....সেই ঘটনাগুলি সেই মূলঘটনার দিকে চাহিয়া থাকিবে, তাহাকে আগাহিয়া দিবে কিংবা পছাইয়া দিবে। তবেই তাহা নাটক, নহিলে নয়।” আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, কাল্যাকালে বিজেন্দ্রনাথ এই অবশ্য-প্রতিপাল্য নিয়মটি লঙ্ঘন করিতে কিছুমাত্র দ্বিধা বোধ করেন নাই। এমন কি, তাঁহার শ্রেষ্ঠ নাটকগুলিও এ দোষ হইতে মুক্ত নহে।

দৃষ্টান্তস্বরূপ, চন্দ্রগুপ্ত নাটকটি গ্রহণ করা যাউক। একটু চিন্তা করিয়া দেখিলেই দেখা যাইবে যে, এই নাটকে চারিটি স্বতন্ত্র ঘটনা-প্রবাহ সমান্তরালভাবে পরিণতির দিকে অগ্রসর হইয়াছে,—প্রথম,

“চন্দ্রগুপ্ত” নাটক প্রকৃতপক্ষে
একাধারে চারিটি নাটক

কন্যাশোকে উন্মত্ত চাণক্য-কর্তৃক লোক-সমাজ-
পরিত্যাগ ও কন্যার উদ্ধারের পর তাঁহার
পূর্বাবস্থা-প্রাপ্তি; দ্বিতীয়, চন্দ্রগুপ্ত-কর্তৃক মগধ-

সিংহাসনে মৌর্যবংশের প্রতিষ্ঠা—ইহার আবার দুইটি অংশ—একটি
নন্দবংশ-ধ্বংস, অপরটি সেলিউকাসের সহিত যুদ্ধ; তৃতীয়, সেলিউ-
কাসের কন্যা হেলেনকে লইয়া সেলিউকাস ও তাঁহার সেনাপতি
অ্যান্টিগোনাসের বিবাদ; চতুর্থ, চন্দ্রগুপ্ত ও মলয়রাজকুমারী ছায়ার

প্রেম-কাহিনী। বলা বাহুল্য, এই চারিটি ঘটনার কোনটির সহিত অন্য কোনটির সাক্ষাৎ-সম্বন্ধ নাই। ইহাদের মধ্যে যে কোন ঘটনা স্বচ্ছন্দে বাদ দেওয়া যাইতে পারে, তাহাতে অপর ঘটনাবলির কিছুমাত্র ক্ষতি হইবে না। বস্তুতঃ এই নাটকে চারিটি স্বতন্ত্র নাটকের অভিনয় একই আসরে একই সময়ে দেখান হইয়াছে। পাশ্চাত্যদেশের সর্বশ্রেষ্ঠ মনীষী ও নাট্যশাস্ত্রকার আরিস্তোতল এরূপ অসম্বন্ধ-উপকাহিনী-সংবলিত প্লটের নাম দিয়াছেন “episodic” এবং ইহার বিলক্ষণ নিন্দা করিয়াছেন। তিনি বলিয়াছেন, “Of all plots and actions

নাটকে অবাস্তব দৃশ্যের
সম্মিশ্রণ অবিধে

the episodic are the worst ; I call a plot episodic in which episodes or acts succeed one another without

probable or necessary sequence.” স্বিজেন্দ্রলালও যে এ মতের প্রতিপত্তি করিয়াছেন তাহা উপরে বর্ণিত। অবশ্য স্বিজেন্দ্রলালের লেখার গুণে এ নাটকেই প্রায় সকল দৃশ্যই উপাদেয় হইয়াছে এবং সাধারণ দর্শকেরাও যে এইরূপ চারিটি উপভোগ্য নাটক একসঙ্গে একই মূর্ত্তে দেখিতে পাইয়া যথেষ্ট আনন্দ লাভ করিয়া থাকে তাহাতেও সন্দেহ নাই। কিন্তু সাধারণ দর্শকগণকে আনন্দদানের শক্তিই উপরেই নাটকের নাটকত্ব সম্পূর্ণ নির্ভর করে—একথা বোধ হয় কোন নাট্যরসজ্ঞ ব্যক্তিই বলিবেন না। বস্তুতঃ সাধারণ দর্শকগণের অধিকাংশের দৃষ্টি সাধারণতঃ পৃথক দৃশ্যের উপরেই থাকে—সমগ্র নাটকের প্রকৃত প্রাণ-প্রবাহ কোথায় এবং কি ভাবে তাহা অগ্রসর হইতেছে সে দিকে লক্ষ্য করিবার মত বিত্তাবুদ্ধি বা প্রবৃত্তি তাহাদের নাই। সুতরাং কোন দৃশ্য কোন কারণে ভাল লাগিলেই তাহারা আনন্দে হাততালি দেয়—তাহার সহিত আসল নাটকের কি সম্বন্ধ তাহা বিচার করিয়া দেখে না। কিন্তু এরূপ পাঁচমিশালী খিচুড়ি সাধারণের যতই মুখরোচক হউক, ইহাকে কিছুতেই উৎকৃষ্ট নাটক বলা চলে না। অধশিক্ষিত যাত্রাওয়ালা যাত্রা জমাইবার জন্য অবাস্তব সং দেখাইলে অনেক শিক্ষিত দর্শক নাসিকা কুণ্ঠিত করেন। কিন্তু একটু ভাবিয়া দেখিলে

চন্দ্রশুপ্ত নাটকের মধ্যে সহসা অ্যাটিগোনাস ও তাঁহার মাতাব আনির্ভাব উহা অপেক্ষা কম বিসদৃশ মনে হইবে না। এই দৃশ্যটি প্রাণস্পর্শী সন্দেহ নাই, কিন্তু এই episode বা উপকাহিনীটি যে একেবারে অপ্রাসঙ্গিক—নাটকের মুখ্য আখ্যানের সতিত যে ইহাব কোন সম্পর্ক নাই—তাঁহা নাট্যকারের অন্ধভক্তিবাদ ও অস্বাকার করিতে পারিবেন না।

ভাল নাটক জীবন্ত মানবদেহেব স্থায়—তাঁহার প্রত্যেক অঙ্গ অস্থান্য অঙ্গের সহিত ঘনিষ্ঠ ও সাক্ষাৎ সম্বন্ধযুক্ত এবং সকলগুলিই

একত নাটক জীবন্ত
মানবদেহের স্থায় এক প্রাণ
দ্বারা পরিচালিত

এক প্রাণের দ্বারা পরিচালিত হয়। সকল
অঙ্গই বাস্তবিক ও সমষ্টিগত ভাবে সেই প্রাণের
পুষ্টিসাধনে নিরত থাকে—কোন অঙ্গ ছেদন

করিলে আর সকল অঙ্গ তাঁহা অনুভব করে এবং প্রাণেবও শক্তি হ্রাস-প্রাপ্ত হয়। কিন্তু কেবল “চন্দ্রশুপ্ত” হইতে নয়, “সাজাহান” “বাণা প্রতাপ” প্রভৃতি দ্বিজেন্দ্রনাথের অন্য শ্রেষ্ঠ নাটকগুলি হইতেও অনেক দৃশ্য স্বচ্ছন্দে ছাঁটিয়া ফেলা যাইতে পারে—তাঁহাদের নাটকের কোন ক্ষতি হয় না। দৃষ্টান্তস্বরূপ সাজাহান নাটকের প্রথম অঙ্কেব চতুর্থ দৃশ্য, তৃতীয় অঙ্কের চতুর্থ ও ষষ্ঠ দৃশ্য, চতুর্থ অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্য প্রভৃতিব নাম করা যাইতে পারে। এ দৃশ্যগুলি সম্পূর্ণ অবাস্তব, স্তবৎ বর্জনায়। কিন্তু এগুলিকে বাদ দিলেও যাহা অবশিষ্ট থাকে তাঁহা একখানি নাটক নয়, পরন্তু তিনখানি—“সাজাহান” “দারা” ও “সুজা” নাটক। এই

“সাজাহান” নাটক
তিনটি নাটকের সমষ্টি

তিনখানি নাটকই সুন্দর তাহাতে সন্দেহ নাই,
কিন্তু উহাদের পরস্পরেব মধ্যে সম্বন্ধ এত ক্ষীণ
ও দূর্বর্তী যে উহাদের প্রত্যেকটিকে সম্পূর্ণ

স্বতন্ত্র নাটক বলা যাইতে পারে। উহাবা পরস্পরকে সাহায্য করা দূরে থাক, একটি নাটকের অভিনয়কাণ্ডে অপর দুইটি একেবারে চাপা পড়িয়া যায়। একটিকে ত্যাগ করিলে, অন্য দুইটির মধ্যে কোনটিরই অঙ্গহানি হয় না। এইরূপে “বাণা প্রতাপে”ও মেহের-দৌলত-শঙ্করসিংহের অদ্ভুত প্রণয়ঘটিত একটি সম্পূর্ণ অবাস্তব ও অনৈতিহাসিক কাহিনী জুড়িয়া দিয়া নাটকটির অথবা কলেবর বৃদ্ধি করা হইয়াছে।

বাস্তবিক কোন চমকপ্রদ বা চিত্তরঞ্জক ঘটনা দিব্যর লোভে অবাস্তুর দৃশ্যের যোজনা এই সকল নাটকের অনেক স্থানেই দেখা যায়। নাটকেব গানগুলি প্রায়ই দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বরচিত জনপ্রিয় সঙ্গীতসমূহ হইতে নির্বাচিত করিয়া লওয়া হইয়াছে এবং তন্মধ্যে কোন কোন গান এককপ জোর করিয়াই নাটকমধ্যে প্রবেশ করাইয়া দেওয়া হইয়াছে এবং তাহা করিবাব জগ্য অতিরিক্ত দৃশ্য বা দৃশ্যাংশ পর্য্যন্ত যোজনা করা হইয়াছে। দুষ্টান্তস্বকপ সাজাহান নাটকেব “আমার জন্মভূমি” গানটির কথা উল্লেখ করা যাইতে পারে। কিন্তু উক্ত নাটকের “আমি সারা সকালাটি বসে’ বসে’ এই সাধেব মালাটি গেঁথেছি” গানটি বহুকাল পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিগত কোন ঘটনা উপলক্ষ্যে বচিত হইলেও নাটকেব সহিত ইহা বেমালুম মিশ্রণ গিয়াছে, তাহার জগ্য বিশেষ চেষ্টা করিতে হয় নাই।

আব একটি কথা। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁহার ঐতিহাসিক নাটকসমূহে সকল স্থানে ঐতিহাসিক সত্যের প্রতি দৃষ্টি রাখা আবশ্যক মনে করেন নাই। বাণ্যপ্রতাপেব কথা পূর্বে বলিয়াছি। আবও দুই একটি উদাহরণ দেওয়া যাহতে পারে। “সাজাহান” নাটকেব প্রথমেই দেখা যায়—দাবাব মুখে ওরংজোবেব বিদ্রোহের সংবাদ শুনিয়া সাজাহান বলিতেছেন, “এরকম কখন ভাবিনি। অন্যস্ত নই। গাই ঠিক ধারণ কোর্তে পার্ছিনা।” অথচ ইতিহাসপাঠক-মাত্রেই জানেন সাজাহান পিতাব প্রিয়তম পুত্র হইয়াও সিংহাসনপ্রাপ্তির পূর্বে তাঁহার পিতার বিরুদ্ধে রাতিমত বিদ্রোহ করিয়াছিলেন এবং সিংহাসনপ্রাপ্তিব পর তাঁহার ভ্রাতা শাহ রাযাকে অন্ধ কবিয়া দিয়াছিলেন ও অগ্ৰাণ্য বজ্জ রাজপুত্রকে বধ কবিয়াছিলেন। “চন্দ্রগুপ্ত” নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল নন্দকে

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক
নাটকে ঐতিহাসিক
সত্যের বিকৃতি

‘ক্ষত্রিয়’রূপে ও চন্দ্রগুপ্তকে ‘শূদ্র’রূপে চিত্রিত
কবিয়াছেন এবং ক্ষত্রিয়েব জাত্যভিমানকেই
নন্দবংশ-ধ্বংসের প্রধান কারণ বলিয়া নির্দেশ
কবিয়াছেন। অথচ ঐতিহাসিকেবা বলেন যে,

নন্দবংশীয়েরা শূদ্র ছিলেন এবং এই বংশের প্রতিষ্ঠাতা মহাপদ্ম উগ্রসেন

মগধ ও তাহার চতুঃপার্শ্বস্থিত ক্ষত্রিয়বংশগুলিকে ধ্বংস করিয়া একচ্ছত্র সম্রাট হইয়াছিলেন। আর কিংবদন্তি যাহাই বলুক, মৌর্য্যবংশ নামে যে সে সময়ে একটি পুরাতন ক্ষত্রিয়-বংশ ছিল তাহার সন্তোষজনক প্রমাণ আছে। চন্দ্রগুপ্ত সম্ভবতঃ এই মৌর্য্যবংশের সম্ভ্রান ছিলেন। যাহা হউক, নাটকে ইতিহাস বা ঐতিহাসিক চরিত্রকে এভাবে পরিবর্তিত করা যে সকল ক্ষেত্রে বিশেষ দূষণীয় তাহা বলা যায় না। নাটকের মৌষ্ঠ্য-সাধনের জন্য অনেক নাট্যকারই ঐতিহাসিক সত্যকে নোয়াইয়া বাঁকাইয়া লন অথবা ইতিহাসকে অগ্রাহ্য করিয়া কিংবদন্তির উপর নির্ভর করেন। সে অধিকার তাঁহাদের আছে স্বীকার করি, কিন্তু তাই বলিয়া কোন দেশপ্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক চরিত্রের বা ঘটনার বিকৃতি করিবার অধিকার বোধ হয় কাহাবও নাই।

বিশেষতঃ আমাদের দেশে পৌরাণিক-নাটক-লেখকদের এ বিষয়ে খুবই সাবধান হওয়া উচিত, কারণ অনেক পৌরাণিক চরিত্রে আজও পর্যাণ্ড হিন্দুর অসীম ভক্তি ও শ্রদ্ধার পাত্র—কেহ
 দ্বিজেন্দ্রলালের পৌরাণিক কেহ হিন্দুর আরাধ্য দেবতাব মধো গণ্য—এরূপ
 নাটকে পৌরাণিক চরিত্রকে বিকৃত করিলে হিন্দুরা স্বভাবতঃই
 চরিত্রের অসুচিত বিকৃতি মর্মপীড়া অনুভব করে। মহাবীর লক্ষ্মণকে হীন
 কাপুরুষরূপে অঙ্কিত করিয়া মাইকেল মধুসূদন হিন্দুদের নিকট কিরূপ
 নিন্দাভাজন হইয়াছিলেন তাহা সকলেই জানেন। সুতরাং পৌরাণিক
 চিত্র অঙ্কিত করিবার সময়ে নাট্যকারের বিশেষ সতর্কতা অবলম্বন করা
 উচিত। গিরিশচন্দ্র ও ক্ষীরোদপ্রসাদ তাহা করিয়াছিলেন, কিন্তু দুঃখের
 বিষয়, দ্বিজেন্দ্রলাল পৌরাণিক চরিত্রের মর্যাদা-রক্ষণে সকল সময়ে
 অবহিত ছিলেন না। পৌরাণিক চরিত্রকে স্বেচ্ছামত নূতন করিয়া
 গড়িতে গিয়া তিনি অনেক সময়ে ঔচিত্যের সীমা অতিক্রম করিয়া-
 ছিলেন। তিনি তাঁহার “ভীষ্ম” নাটকে কৌরব ও পাণ্ডবকুলের
 জননী সত্যবতীর চরিত্রে যে কালিমা লেপন করিয়াছেন তাহা কোন
 হিন্দুই অনুমোদন করিতে পারে না। এই নাটকের নাটক নবশ্রেষ্ঠ
 ভীষ্মকেও তিনি হীনস্তরে নামাইতে সক্ষম হইতে পারেন নাই। ভীষ্মের

ত্যাগের কঠোরত্ব দেখাইবার জন্য তিনি সেই আজীবন মনেপ্রাণে ত্রুষ্ণকারী মহাপুরুষের এক অদ্ভুত প্রণয়কাহিনী রচনা করিয়াছেন এবং তাঁহারই আত্মপ্রাণাত্মক স্বগত-উক্তির সাহায্যে তাঁহার এই আত্মত্যাগের মাহাত্ম্য প্রচার করিয়াছেন। এইখানেই সেই মহাত্মার দুর্গতির শেষ হয় নাই। একটি দৃশ্যে দেখা যায়, তাঁহার অতিহীন প্রতিদ্বন্দ্বী শাল্বরাজের অনুচরেরা আসিয়া তাঁহাকে কুকুরবিড়ালের মত বাঁধিয়া ফেলিল এবং শাল্বরাজ সেই সুযোগে তাঁহাকে পদাঘাত করিল। আর ঐ অগতিশক্তির অধিকারী হইয়াও একটি তরবারির অভাবে তাহাদেব হস্তে নিবিবাদে আত্মসমর্পণ করিলেন। “পাষণী” নাটকের নায়িকা অহলাদেবীর চরিত্র অঙ্কিত করিতে গিয়া নাট্যকার আরও নিম্নে নামিয়া আসিয়াছেন। একটি দৃশ্যে তিনি স্রচ্ছন্দে দেখাইয়াছেন, প্রাচীনঐশ্বর্যাদিগের মঙ্গল গণ্য প্রসিদ্ধিহীণ অহলাদেবী নিজ ক্ষুধার্ত ক্রন্দনরত শিশুপুত্রকে নির্মমভাবে হত্যা করিয়া তাঁহার জারের অনুগমন করিতেছেন। আমাদের দেশের আলঙ্কারিকেরা রামায়ণাদি গ্রন্থে বর্ণিত কাহিনীগুলিকে “সিন্ধু রস” আখ্যা দিয়াছেন, কারণ এই সকল কাহিনী-বর্ণিত চরিত্রগুলির রসমূর্তি আমাদের জনসাধারণের চিত্ত চিরস্থায়ী ভাবে আধিকার করিয়া আছে। সে রসবিবোধী নূতন কল্পনা করিয়া যাহা বা সেই মূর্তিগুলিকে ভাঙ্গিয়া দিতে চান তাহার কখনও সাধারণের শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতে পারেন না। পাশ্চাত্য অলঙ্কারশাস্ত্রবিদেরাও ঠিক এই কথা বলেন। বাস্তবিক সবসাধারণের ভক্তিভাজন বাল্লিগণের চরিত্রে অথবা কলঙ্কলেপন—কি নীতি, কি রুচি, কি সাহিত্য—কোন দিক্ হইতেই সমর্থন করা যায় না।

গিরিশচন্দ্রের অব্যবহিত পূর্বে যে সকল নাট্যকার আমাদের রঙ্গালয়ের সমৃদ্ধি বর্ধন করিয়া খ্যাতি অর্জন করেন তাঁহাদের কথা আলোচনা করিলাম। কিন্তু ইঁহাদেব মধ্যে রবীন্দ্রনাথের নাম করি

নাই। তাহার কারণ, রবীন্দ্রনাথকে ইঁহাদের
নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ
সহিত ঠিক সমশ্রেণীভুক্ত বলা চলে না।

পূর্বোক্ত নাট্যকারেরা সাধারণ রঙ্গালয়ের জন্য নাটক লিখিয়াছিলেন,

নাটকরচনাকালে জনসাধারণের রুচি ও শিক্ষা-সংস্কারাদির দিকে তাঁহাদের দৃষ্টি ছিল, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ সেদিকে বড় লক্ষ্য করেন নাই। তিনি জন্মিয়াছিলেন ক্ষারোদপ্রসাদ ও দ্বিজেন্দ্রলালের দুইবৎসব পূর্বে এবং অল্প বয়সেই তিনি নাট্যরচনায় হস্তক্ষেপ করেন। সুতরাং তাঁহার কতকগুলি নাটক ক্ষারোদপ্রসাদ ও দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাররূপে আবির্ভূত হইবার পূর্বেই রচিত হইয়াছিল। কিন্তু সাধারণ রঙ্গালয়ে তাঁহার নাটক বেশী অভিনীত হয় নাই, কারণ তাঁহার অধিকাংশ নাটকই closet-drama বা বৈঠকী-নাটকজাতীয়। কাব্য ও মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণাদির দিক্ দিয়া দেখিলে সেগুলি যে অপূর্ব হইয়াছে তাহা অস্বীকার করা যায় না, কিন্তু সেই সঙ্গে ইহাও স্বীকার করিতে হয় যে, তাহাদের প্রায় অধিকাংশই গেটের নাটকের গ্রন্থ “caviare to the general”—তাহাদের স্বাদ গ্রহণ ও উপভোগ করা অশিক্ষিত বা

রবীন্দ্রনাথের নাটকের
বৈশিষ্ট্য

অর্ধশিক্ষিত সাধারণের পক্ষে একরূপ অসাধ্য বলিলেই হয়। টমসন সাহেব ঠিকই বলিয়াছেন,

“His dramatic-work is the vehicle of ideas rather than expression of action”—অর্থাৎ নাটকীয় ক্রিয়া-প্রদর্শনের জগ্গ তাঁহার নাটকগুলি লেখা হয় নাই, পরন্তু সেগুলি তাঁহার ভাবের বাহন-স্বরূপই রচিত হইয়াছে। অথচ সকলেই জানেন, ক্রিয়াই হইতেছে নাটকের প্রাণ। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ ছিলেন গীতিকাব্যের সম্রাট, বোধ হয় সেইজগ্গই তাঁহার নাটকে ক্রিয়াংশ অপেক্ষা কাব্য ও ভাবের অংশ প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। তাঁহার অনেকগুলি নাটক বা নাটিকা সম্পূর্ণ প্রতীক বা রূপক-জাতীয়—সেগুলির নায়ক-নায়িকাকে সাধারণ রক্তমাংসের মানুষ বলা চলে না। ফলে এগুলি সাধারণের পক্ষে দুর্বোধ্য হইয়া দাঁড়াইয়াছে। ইহাতে বুঝা যায় যে, নাটক লিখিবার সময়ে তিনি সাধারণ দর্শকগণের অথবা রঙ্গমঞ্চের কথা কখনও চিন্তা করেন নাই। তিনি নিজেই একস্থানে বলিয়াছেন, “নাট্যকারের ভাবধানা এইরূপ হওয়া উচিত যে, আমার নাটকের অভিনয় হয় ত হইতে পারে, না হয় ত অভিনয়ের পোড়া

কপাল, আমার কোনই ক্ষতি নাই।” ফলে তাঁহার “প্রজাপতির
নির্বন্ধে”র নাট্যরূপ “চিরকুমার-সভা”র জায় দুই একখান হান্তবস-
ভূষিত সহজবোধ্য নাটক বার্তাত আর কোন নাটক জনসাধারণের নিকট
উপযুক্ত সমাদর লাভ করে নাই। তাঁহার “রাজা-বাণী” কিছুদিনের
জনসাধারণ রঙ্গালয়ে অভিনীত হইয়াছিল এবং পবে ইহা পরিবর্তিত
আকারে “পত্নী” নামে অভিনীত হইয়া কয়েককাল জনপ্রিয়তা লাভ
করিয়াছিল। কিন্তু তাঁহার “রাজষি”র নাট্যরূপ “বিসর্জন” নাটকটি
উৎকৃষ্ট নাটকীয় গুণসম্পন্ন হইলেও তাহা দ্বারা এক সম্প্রদায়ের
ধর্মবিশ্বাসে আঘাত লাগিবার আশঙ্কায় সাধারণ রঙ্গালয়ের সেকালের
কর্তৃপক্ষগণ তাহা অভিনয় করিতে সাহসী হন নাই। অবশ্য শিক্ষিতদের
ক্লাবে বা সপেন থিয়েটারে এসকল নাটক বহুবার বিশেষ প্রশংসার
সহিত অভিনীত হইয়াছে এবং এখনও হইয়া থাকে। যাহা ইউক,
রবীন্দ্রনাথের দুই একখানি উপন্যাস রঙ্গালয়ের নাট্যকাব্যগণকর্তৃক
নাট্যরূপে পরিবর্তিত হইয়া সাফল্যের সহিত অভিনীত হইয়াছে।
এইরূপে তাঁহার “গোষ্ঠাকুরাণীর হাট” এক সময়ে “বসন্ত রাঘ” নামে
অভিনীত হইয়া যথেষ্ট জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিল। পবে ১৩১৬
সালে কবি স্বয়ং এই উপন্যাসেব যে নাট্যরূপ দেন তাহার নাম
রাখেন “প্রায়শ্চিত্ত”। ইহার বিশ বৎসর পবে তিনি এই নাটকেব
আবও কিছু পরিবর্তন করিয়া “পরিব্রাজ” নামে ইহা প্রকাশ করেন।
এই উভয় নাটকেই মূল উপন্যাসটির আমূল পরিবর্তন করা হইয়াছে
এবং পুরাতন ইতিহাসের কাহিনী হইলেও ইহাদের মধ্যে আধুনিক
রাষ্ট্রনৈতিক অবস্থাব চিত্র স্পষ্ট ফুটিয়া উঠিয়াছে।

ক্ষীরোদপ্রসাদ ও বিজেন্দ্রলালের পর যে সকল নাট্যকার
আমাদের রঙ্গালয়ে আবির্ভূত হন তাঁহাদের মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য

অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ও যোগেশচন্দ্র
চৌধুরী। ইঁহারা উভয়েই খ্যাতনামা নট
যোগেশচন্দ্র চৌধুরী ছিলেন, অধিকন্তু অপরেশচন্দ্র বহু বৎসর

নাট্যাধ্যক্ষের পদে অধিষ্ঠিত ছিলেন। সুতরাং নাট্যালায়, অভিনেতা ও

দর্শকগণ-সম্মুখে তাঁহাদের প্রচুর অভিজ্ঞতা ছিল। সেই কারণে সকল দিক্ বিবেচনা করিয়া তাঁহারা নাটক লিখিতে পারিতেন। নাটক লিখিবার শক্তিও তাঁহাদের বেশ ছিল। ফলে তাঁহাদের অনেক নাটকই যথেষ্ট সাফল্য অর্জন করিয়াছিল, বিশেষতঃ অপরেশচন্দ্রের “কর্ণার্জুন” ও যোগেশচন্দ্রের “সীতা” যেরূপ জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিল সেরূপ জনপ্রিয়তা ইদানীন্তন অল্প নাটকের ভাগ্যেই ঘটিযাছে। এই নাটকদ্বয়ের এরূপ সাফল্য দৃঢ়ভাবে প্রমাণ করিয়াছিল যে, “আধুনিকতা”র প্রবল আক্রমণ সত্ত্বেও এদেশে পৌরাণিক নাটকের প্রতিপত্তি অণুমাত্র হ্রাসপ্রাপ্ত হয় নাহ। আব ভক্তিমূলক নাটকেবও জনপ্রিয়তা যে সমভাবে বর্তমান আছে তাহা প্রমাণ বিবীয়াছিল অপরেশচন্দ্রের “চণ্ডীদাস” নাটকের ও যোগেশচন্দ্রের “নিমুণপ্রিয়া” নাটকের সাফল্য। ঐতিহাসিক ও সামাজিক নাটক-বচনান্তেও উৎকৃষ্ট নাট্যকার কৃতিত্ব প্রদর্শন করিয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহাদের সামাজিক নাটকগুলির মধ্যে অনুরূপা দেবী প্রভৃতির উপন্যাস হইতে কপাশুরিত নাটকগুলিই অধিকতর খ্যাতি অর্জন করিয়াছিল।

পৌরাণিক কাহিনীসমূহ হইতে উপাদান সংগ্রহ করিয়া যে বর্তমান কালোপযোগী সমস্তামূলক নাটক লেখা যাতে পারে যোগেশচন্দ্রের “সীতা” তাহার একটি উদাহরণ। এই নাটকে সাতাব নির্বাসন-কাহিনী উপলক্ষ্য করিয়া নাট্যকাব সমাজধর্ম ও বাজধর্মের সহিত মানবধর্মের বিরোধের একটি উজ্জ্বল চিত্র প্রদর্শন করিয়াছেন এবং সেই সঙ্গে মানবধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করিয়াছেন। রামচন্দ্র একদিকে আদর্শ রাজা ও সমাজপতি, অন্যদিকে আদর্শ মানব। যিনি আদর্শ রাজা বা সমাজপতি তিনি স্বেচ্ছাচারী হইতে পারেন না— তাঁহাকে প্রতিপদে রাজ্যের বা সমাজের আইনকানুন মানিয়া চলিতে হয়। প্রজারা যাহা চায়—সমাজ যাহা বলে—

যোগেশচন্দ্রের “সীতা”-
নাটকের আধুনিকত্ব

তিনি তাহার ব্যতিক্রম করিতে পারেন না—
তাঁহার নিকট vox populi, vox Dei—

প্রজাদের কথা তিনি ভগবদ্বাক্য-জ্ঞানে পালন করিতে বাধ্য। কিন্তু

দুর্ভাগ্যক্রমে প্রজারা বাস্তবিক ভগবানের খায় অদ্রাস্ত্য নয়, তাহারা প্রায়ই ভ্রান্ত ধারণার দ্বারা পরিচালিত হয়। একরূপ স্থলে প্রজানুরঞ্জক রাজার হয় বিপদ, কারণ “রাজধর্ম” পালন করিতে গিয়া তাঁহাকে অনেক সময়ে তাঁহার নিজের বিবেকবাণীরূপ প্রকৃত vox Dei কে অগ্রাহ্য করিতে হয়। বলা বাহুল্য, একরূপ অতিরিক্ত “নিয়মতান্ত্রিক” এবং “প্রজানুরঞ্জক” রাজার ব্যক্তিগত জীবন দুঃখময় ভিন্ন আর কিছু হইতে পাবে না, বিশেষতঃ যখন বশিষ্ঠের খায় একজন চিরাগত প্রথান্নক যোব রক্ষণশীল ধর্মার্চা তাঁহাব প্রধান উপদেষ্টার পদে অধিষ্ঠিত থাকেন। তাঁহাকে পদে পদে রাজধর্মের নামে প্রাণহীন সামাজিক প্রথা ও প্রজাদের যুক্তিহীন আবদারের যুগকাষ্ঠে আত্মবলি দিতে হয়। ফলে অচিবেত রামচন্দ্রকে তাঁহার অর্ধ-আত্মা প্রেমময়ী সাতাকে নির্দোনে পাঠাইতে হইল। প্রকৃতিদুহিতা সাতা রাজপ্রাসাদের কৃত্রিম বেটন হইতে তাড়িত হইয়া মানবধর্মের প্রতীক মহাকবি বাঙ্গালীর তপোবনে আশ্রয় গ্রহণ করিলেন। এদিকে সাতাহারা রামচন্দ্র তাঁহার অবমানিত রাজধর্মের পক্ষে আরও অগ্রসর হওয়া “প্রচলিত সামাজিক নিয়মভঙ্গই সকল অমঙ্গলের নিদান” এই বিধান অনুসারে সত্যত্রত শম্ভুককে সমাজদ্রোহিতার অপরাধে হত্যা করিলেন! কিন্তু শম্ভুক মরিবার সময়ে রামচন্দ্রকে বলিয়া গেল যে, তিনি যে ধর্ম সত্য বলিয়া মনে করিয়াছেন তাহা প্রকৃত সত্য নয়—“সত্য নয়, সত্যের কঙ্কাল তুমি করিতে পূজা।” ইহার পর অশ্বমেধ-যজ্ঞ—তাহাতে প্রকৃতির প্রতীক সীতার স্থানে কৃত্রিম স্বর্ণসীতা বসাইবার ব্যবস্থা হইল। ঠিক সেই সময়ে সীতাপুত্র লব বন হইতে ছুটিয়া আসিয়া প্রাণহীন কৃত্রিম প্রতিমা-পূজক রামচন্দ্রের মর্মস্থলে আঘাত দিয়া নিপীড়িত সত্যের স্বরূপ প্রকাশ করিয়া দিল। ব্যথিত স্বরে রামচন্দ্র বলিয়া উঠিলেন,

“ক্ষুদ্রসত্য রক্ষা—হেতু বুঝি হয়—মহাসত্যে দিছি জলাঞ্জলি।

কে বলিবে—শাস্ত্রের বচন সত্য—কিংবা সত্য মর্মের কাহিনী?”

তখনই কবি বাঙ্গালীকি প্রবেশ করিয়া বলিলেন,

“বৎস, মমের কাহিনী।

মর্ম যারে সত্য বলি দেয় দেখাইয়া

সেই সত্য, অন্য সত্য নাই।”

তখন রামচন্দ্র সেই সত্যের মর্যাদা রক্ষার জন্য বন হইতে সাতাকে ফিরাইয়া আনিলেন। কিন্তু শাস্ত্রবক্ষক বশিষ্ঠ বাদী হইলেন—তিনি শাস্ত্র বা আইনের মর্যাদা রক্ষার জন্য সাতাকে “শপথ” অর্থাৎ নিজ চরিত্রের নিকলঙ্কতা-সম্বন্ধে রীতিমত “অ্যাফিডেবিট” করিতে বলিলেন! ফলে প্রকৃতির কন্যা সাতা হৃদয়ের সত্যের উপবে মুখের সত্যকে স্থান দেওয়া অপেক্ষা জননী প্রকৃতিব ক্রোড়ে ফিরিয়া যাওয়াই শ্রেয় মনে করিলেন।

এ সমস্যা চিরন্তন সমস্যা—এ “ট্রাজেডি”ও দেশকাল-নির্বিণেষে আবহমানকাল হইতে অভিনীত হইয়া আসিতেছে। রামচন্দ্রের মত আমাদের সকলেরই মধ্যে দুইটি কারবা মানুষ আছে। তাহাদের মধ্যে একজন বাহিরের ব্যাপারের সহিত জড়ীভূত থাকে—বাহিরের লোকেদের সহিত লেন-দেন করে—আব অপর মানুষটি তাই দেখে এবং তাহার সহচরের সকল কাজের সমালোচনা করে। যতদিন উভয়ের

মানবজীবনের চিরন্তন
সমস্যাসমূহ বহু পৌরাণিক
কাহিনীর ভিত্তি

মধ্যে মিল থাকে ততদিন বেশ কাটিয়া যায়, কিন্তু উভয়ের মধ্যে বিবাদ বাধিলেই ব্যাপারটি বিশেষ জটিল হইয়া পড়ে এবং ক্রমশঃ সে দ্বন্দ্ব পাকিয়া উঠিলে একটা ট্রাজেডির সূরপাত হয়।

আমাদের ক্ষুদ্র জীবনে এরূপ ট্রাজেডি অহরহঃ ঘটিতেছে, তাহা লইয়া অবশ্য নাটক লেখা চলে না। কিন্তু নায়ক যদি একজন শ্রেষ্ঠ ব্যক্তি হন এবং যে ঘটনা উপলক্ষে দ্বন্দ্ব তাহা যদি একটি বৃহৎ ব্যাপার হয় তাহা হইলে তাহা হয় একটি উৎকৃষ্ট ট্রাজেডির বিষয়বস্তু। “সীতার বনবাস” এই জাতীয় ট্রাজেডি। আমাদের পুরাণকারগণ এইরূপ বহু কাহিনীর সাহায্যে এই সকল চিরন্তন তত্ত্ব প্রকাশ করিয়াছেন। তাহাদের বর্ণনার গুণে এই সকল কাহিনী আমাদের দেশের আবাল-

বুদ্ধবনিতার হৃদয় অধিকার করিয়া আছে। আমাদের “আধুনিক” নাট্যকারগণ এই সকল জনপ্রিয় কাহিনীকে “out of date” “বে-রেওয়াজ” প্রভৃতি বলিয়া উপেক্ষা না করিয়া যদি যোগেশচন্দ্রের দৃষ্টান্ত অনুসরণ করেন, তাহা হইলে আমাদের জাতীয় নাটকের যথার্থ শ্রীবৃদ্ধি সাধন করিতে পারিবেন।

আমাদের উপন্যাসকারগণের—বিশেষতঃ বঙ্কিমচন্দ্রের—নিকট আমাদের রঙ্গালয়ের ঋণের কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। ভাল নাটকের অভাববশতঃ পৃথসঙ্কট উপস্থিত হইলে আমাদের রঙ্গালয়ের কতৃপক্ষগণ অনেক সময়ে বঙ্কিমের উপন্যাসের সাহায্যে উদ্ধার পাইয়াছেন। ফলে একে একে বঙ্কিমের প্রায় সকল উপন্যাসই নাট্যকারের পরিবর্তিত হইয়া রঙ্গালয়ে সূখ্যাতির সজ্জিত অভিনীত হইয়াছে

রঙ্গালয়ে কবি ও
উপন্যাসিকদের দান

এবং এখনও হইয়া থাকে। রমেশচন্দ্রের “বঙ্গবিজেতা” “জীবন-প্রভাত” প্রভৃতি উপন্যাস এক সময়ে রঙ্গালয়কে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছিল। রবীন্দ্রনাথের “বৌদ্ধিকুরাণীর হাটে”র কথা পূর্বে বলিয়াছি। ইদানীং তাঁহার “গোরা” প্রভৃতি আরও দুই একটি উপন্যাসকে নাট্যরূপ দিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। এই সকল উপন্যাস ভিন্ন, মধুসূদনের “মেঘনাদ-বধ” ও “তিলোত্তমা-সম্ভব” এবং হেমচন্দ্রের “বৃত্ত-সংহারে”র ন্যায় কতিপয় কাব্যগ্রন্থও নাট্যকারের পরিবর্তিত হইয়া রঙ্গালয়ের সমৃদ্ধি বৃদ্ধি করিয়াছে। ইদানীন্তনকালে যে সকল উপন্যাসকারের গ্রন্থ নাট্যরূপে হইয়া রঙ্গালয়ে স্থান লাভ করিয়াছে তাঁহাদের মধ্যে শরৎচন্দ্রের প্রায় সকল উপন্যাস এবং অনুরূপা দেবীর ও নিকুপমা দেবীর কয়েকখানি উপন্যাস দর্শকগণের নিকট প্রচুর পরিমাণে প্রশংসা অর্জন করিয়াছে। অগ্ণাত উপন্যাসেরও দুই একখানির নাট্যরূপ মন্দ সমাদর লাভ করে নাই।

অপবেশচন্দ্র ও যোগেশচন্দ্রের কিছু পূর্বে বা সমকালে, অধুনা পরলোকগত যে সকল নাট্যকার অল্পবিস্তর খ্যাতি লাভ করিয়াছিলেন তাঁহাদের মধ্যে রামলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, মনোমোহন রায়, মনোমোহন

গোস্বামী, অমরেন্দ্র দত্ত, দাশরথি মুখোপাধ্যায়, মনোজমোহন বসু, বরদা

কতিপয় জনপ্রিয়

নাট্যকার

দাশগুপ্ত, ভূপেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, নিশিকান্ত

বসুরায় প্রভৃতির নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

ইঁহাদের মধ্যে অমরেন্দ্র দত্ত ও মনোমোহন

গোস্বামী ব্যতীত আর কেহই অভিনেতা বা নাট্যাধ্যক্ষরূপে সাধারণ

বঙ্গালয়ের সহিত সংশ্লিষ্ট ছিলেন না, কিন্তু ইঁহারা প্রায় সকলেই

সুদীপণ নাট্যকার ছিলেন। ইঁহাদের রচিত অনেকগুলি নাটক যথার্থই

প্রশংসার যোগ্য এবং সেগুলি নিজ গুণেই সমাদৃত হইয়াছিল।

বরদা দাশগুপ্তের “মিশবকুমাৰী”র ল্যায়, ইঁহাদের রচিত কয়েকখানি

নাটকের অভিনয় আজও পর্য্যন্ত বহু দর্শককে আকর্ষণ করিয়া থাকে।

প্রকৃত নাট্যকায গুণক যে ইঁহাদের এই জনপ্রিয়তাব কাবণ তাহাতে

সন্দেহ নাই। কিন্তু এই সময়ে লিখিত কয়েক-

কতিপয় নাটকের

জনপ্রিয়তার কারণ

খানি “দেশপ্রেমাত্মক” নাটক সমাদরের কাবণ

খুঁজিতে গেলে দেখা যাইবে যে, কতকগুলি

উত্তেজনাপূর্ণ দৃশ্য ভিন্ন সেগুলির জনপ্রিয়তার অন্য কোন ভিত্তি নাই।

ক্ষীরোদপ্রসাদের প্রতাপ-আদিত্য, গির্বিষচন্দ্রের সিংহচন্দ্রোদা, দ্বিজেন্দ্র-

লালের বাণাপ্রতাপ প্রভৃতি নাটক দেশাত্মবোধের যে প্রবল

তরঙ্গ সৃষ্টি করিয়াছিল, এই নাটকগুলি তাহাবই সাহায্যে আত্মপ্রকাশ

করিয়াছিল। এই সকল নাটকের লেখকগণ তাঁহাদের নিজস্ব প্রতিভার

অভাব ঐ সকল শক্তিশালা নাট্যকারের অনুকরণের দ্বারা পূরণ করিতে

চেষ্টা করিয়াছিলেন। কিন্তু অনুকৃতিমাত্রই

দেশপ্রেমমূলক নাটকের

বিকৃতি

সাধারণতঃ বিকৃতিতে পরিণত হয়—এক্ষেত্রেও

তাহা হইয়াছিল। এই সকল লেখক উক্ত জন-

প্রিয় নাট্যকারগণের দেশপ্রেমমূলক নাটকসমূহ হইতে “৬মার্ট” দৃশ্যগুলি

বাছিয়া লইয়া সেগুলিকে অধিকতর জমাট করিবার উদ্দেশ্যে রঙের

উপর রঙ চড়াইয়াছিলেন এবং সে কার্য করিবার সময়ে সম্ভাব্যতা,

স্বাভাবিকতা বা সঙ্গতির দিকে দৃষ্টিপাত করা আবশ্যক বিবেচনা করেন

নাই। একটা খুনের স্থানে তাঁহারা পাঁচটা খুন করিয়াছিলেন, একটা

গোলাব স্থানে দশটা গোলা ছুড়িয়াছিলেন, একটা গুলদাহেব পবিবর্তে দাবানল সৃষ্টি কবিয়াছিলেন! যোর সপ্তটময় পরিস্থিতি, অসম্ভবরূপে বিপদুদ্ভাব এবং মততত্ত্ব জ্ঞান ও আশ্ফালনসহ জ্বালাময়ী বক্তৃতাঃ এই সকল নাটকের প্রধান সম্পদ। বস্তুতঃ এই নাটকগুলি কমেকটি উদ্বেজক ও বোমাধ্বজক দৃশ্যের সমষ্টি ভিন্ন আর কিছুই নয় এবং সেই সকল দৃশ্যের মধ্যে নাটকীয় যোগসূত্র খুঁজিয়া বাহির করা সহজসাধ্য নহে। মনো মধ্য বৈচিত্র্যের অনুবোধে বা দর্শকগণের মনোবজ্ঞনার্থ অবাস্তব হাস্যবস ও সঙ্গীত প্রমিষ্ট কবিয়া দেওয়াতে দৃশ্যগুলিকে আরও অস্বাভাবিক বলিয়া বোধ হয়।

অবশ্য বঙ্গদেশে লক্ষ্যবান্ধ তর্জন-গর্জন আশ্ফালন চিবকাণই এক শ্রেণীর দর্শককে আনন্দদান করিয়া থাকে, কারণ সেগুলিকে তাহারা চেতনীয়ের অপব্যক্তি বলিয়া মান কবে—তাণাব অভাব ঘটান তাণাদের নিবট সমস্ত নাটক বা তাণাব অভিনয় নিস্তেজ নির্জীব কবিয়া য়েব হয়। তাণ পূর্বে শিক্ষিত অপেক্ষা অশিক্ষিত দর্শকগণই এই সকল দৃশ্য বেশী উপভোগ কবিত, কিন্তু এখন বাজনৈতিক গবম-মেন্টা মিশানের ফলে শিক্ষিতদেরও মধ্য সেগুলির আদব যথেষ্ট বাড়িয়া গিয়াছে। বঙ্গদেশের অধ্যক্ষগণও সুবিধা বুঝিয়া এই জাতীয় নাটক প্রচুর পবিমাণে আমদানী করিয়াছেন। কিন্তু দেশ স্বাধীন হইবার পূর্বে সকল কথা সোজাসুজ বলিবার উপায় ছিল না, সুতরাং অনেক স্থান ইসারা-ইজিত ও ছদ্মবেশের আশ্রয় গ্রহণ করা হইয়াছে এবং তাণাব ফলে “উদ্ভাব পিণ্ড বুধাব ঘাড়ে” পড়িয়া নাটকগুলিকে আরও অস্বাভাবিক কবিয়া গুলিয়াছে। যেখানে শিল্পাব স্বাধীনতা নাই, সেখানে অবশ্য একপ বিডম্বনা ঘটা আশ্চর্যের বিষয় নয়। কিন্তু তাণ বলিয়া শিল্পাব অসংযমাদি দোষ অনুমোদন করা যায় না। আমাদের মনে রাখা উচিত—কথায় কথায় আশ্ফালন তেজবীর্যের পরিচায়ক নয়—যিনি প্রকৃত বীর তিনি ধীর হইয়া থাকেন—যাত্রা-দলের কংস বা ভীমেব মত তর্জন-গর্জন করা তাঁহার স্বভাববিরুদ্ধ। নিজ জীবনী-শক্তি উদ্বুদ্ধ কবিবার জগ্য যে জাতি এরূপ অস্বাভাবিক

উত্তেজনা-সৃষ্টির প্রয়োজন অনুভব করে, সে জাতি নিজ স্নায়বিক দুর্বলতারই পরিচয় দেয়।

আমাদের “নাট্যাভিনয়” আইনের ইতিহাস আলোচনা করিলে আমরা দেখিতে পাই যে, সেকালের এইরূপ দুই একজন নাট্যকারের অসংযম ও কুরুচিই এই আইন প্রণয়নের মূল কারণ ছিল। প্রথমে কেবল তাঁহাদিগকে দমন করিবার জন্য কতৃপক্ষেরা এই খড়্গটি আমাদের রঙ্গালয়ের মস্তকোপরি ঝুলাইয়া দেন, কিন্তু পবে তাঁহার ফল হইয়াছিল স্বদূরব্যাপী। আইনটি ঠিকভাবে পালিত হইতেছে কিনা তাহা দেখিবার জন্য ভাব দেওয়া হয় পুলিশের উপর। কিন্তু বহু নাটকীয় ঘটনার সহিত লিপ্ত থাকিলেও, পুলিশকে নাট্যসাহিত্যে বিশেষজ্ঞ সমালোচক বলা চলে না। সুতরাং তাঁহাদের হাতে পড়িয়া সাহিত্য বা রসের দিক্ দিয়া নাটকেব বিশেষ উন্নতির সম্ভাবনা ছিল না। বস্তুতঃ পুলিশের পূর্বকর্তারা কেবল দেখিতেন—নাটকস্থানিতে কোম বাজ-জোহিতার গন্ধ বা সাম্প্রদায়িক আপত্তির কারণ আছে কিনা, এবং তদনুসারে তাঁহারা কাঁচি চালাইতেন। দুর্ভাগ্যক্রমে এই কাজটা অনেক

“নাট্যাভিনয়” আইন
ও তাহার প্রতিক্রিয়া

সময়ে এমন বেপরোয়া ভাবে করা হইত যে,
নাটকের রস বা সঙ্গতি রক্ষা করা দুর্বল হইয়া
পড়িত। সময়ে সময়ে অতি নিরীহ শব্দেরও

তাঁহাদের হস্তে নিস্তার থাকিত না। আমার মনে আছে, “প্রতাপ-আদিত্য” নাটকে স্থানবিশেষে “মা” “জন্মভূমি” প্রভৃতি কতিপয় “ভয়ঙ্কর” বলিয়া বিবেচিত শব্দ ছাড়া “ফিরিঙ্গী” শব্দ লইয়া ঘোর আপত্তি উঠিয়াছিল। এই শব্দটা নাটকের অন্যতম চরিত্র ‘রডা’র বিশেষণস্বরূপ ব্যবহৃত হইয়াছিল, কারণ রডা ছিল পতুগীজ্ এবং সে সময়ে এদেশে পতুগীজ্‌রা “ফিরিঙ্গী” নামেই পরিচিত ছিল। এখন এই শব্দটি অবশ্য আসল ও দোআঁশলা সকল প্রকার ইউরোপীয় জাতির প্রতিই নির্বিশেষে প্রযুক্ত হইয়া থাকে, কিন্তু ষোড়শ শতাব্দীতে প্রতাপাদিত্যের সময়ে বাংলা দেশে পতুগীজ্‌ ভিন্ন ইংরেজ প্রভৃতি অন্য ইউরোপীয় জাতির নাম-গন্ধও ছিল না।

কিন্তু তাহা হইলে কি হয় ? পুলিশের নাটক-বিচারক মহাশয় এই শব্দটার মধ্যে ইংরেজের গন্ধ পাইলেন এবং অভিনয়কালে ইহা উচ্চারণ করিতে নিষেধ করিয়া দিলেন ! নাট্যোল্লিখিত রডার চরিত্র বীরচরিত্র, তাহার দ্বারা ফিরিঙ্গী নামে কলঙ্ক পড়িবার কোন সম্ভাবনা ছিল না, তৎসত্ত্বেও এই আদেশ দেওয়াতে বোধ হয় যে, সে সময়ে দেশের অবস্থা বুঝিয়া কতৃপক্ষদের চিত্ত একটু বেগী সন্দেহাকুল হইয়া পড়িয়াছিল। পক্ষান্তরে যখন “চন্দ্রশেখর” উপন্যাস নাটকাকারে পরিণত হইয়া প্রথম অভিনীত হয়, তখন লরেন্স ফস্টার নিজ জাতি-কুল-স্বভাব সম্পূর্ণ বজায় রাখিয়া রঙ্গভূমিতে অবতীর্ণ হইয়াছিল। সে চূর্ব্বপ্রকৃতির ইংরেজ বা স্কট হইলেও কেহ তখন তাহার সম্বন্ধে কোন আপত্তি করে নাই। কিন্তু কয়েক বৎসর পরে সহসা কতৃপক্ষদের মধ্যে কাহারও মনে হইল, উক্ত চরিত্রের অভিনয় দ্বারা সমগ্র ইংরেজ জাতির মানহানি করা হইয়াছে। অমনই আদেশ হইল, “এ সাহেবের ইংরেজী নাম বদলাইয়া অল্ট কোন ইউরোপীয় নাম দাও।” আদেশ পালিত হইতে অবশ্য বিলম্ব হইল না। কিন্তু এইরূপে অল্ট ইউরোপীয় জাতির ব্যায়ে ইংরেজ জাতির মানবক্ষা করিতে গিয়া সমস্ত গল্পের যে সঙ্গতি নষ্ট হইয়া গেল সে দিকে কেহ লক্ষ্য করিল না। দর্শকেরা আপত্তি করিল না, কারণ নাম বদলাইলেও তাহারা তাহাদের পরিচিত লরেন্স ফস্টারের রূপের কোন পার্থক্য দেখিতে পাইল না। যাহা হউক, এখন আমরা স্বাধীন হইয়াছি। আর এর আশা করা যায়, এখন হইতে এই আইনটির একরূপ ভাবে তার অপব্যবহার হইবে না। কিন্তু নাট্যসাহিত্যে কুরুচ ও সাম্প্রদায়িকতাদি দোষ নিবারণের জন্য এই আইনের প্রয়োজনীয়তা যে এখনও আছে তাহা অস্বীকার করা যায় না।

অষ্টম অধ্যায়

বর্তমান-যুগের নাটক ও ইহার উন্নতির উপায়

গিরিশচন্দ্রের পর আমাদের নাটক কিরূপভাবে অগ্রসর হইয়াছে তাহা দেখিলাম। এক্ষণে আমাদের নাট্যজগতে এক নূতন পর্য্যায় আরম্ভ হইয়াছে। এই পর্য্যায়ের আবির্ভাবের নাট্যজগতে নবপর্য্যায় আরম্ভ কারণ অনুসন্ধান করিলে ইহার মূলে কতকগুলি বিপ্লবকর ঘটনা দেখিতে পাওয়া যাইবে। সুতরাং নবপর্য্যায়ের নাটকগুলির স্বরূপ বুঝিতে হইলে অগ্রে সেই সকল ঘটনার আলোচনা করা আবশ্যক। অতএব আমি প্রথমে সেই সকল ঘটনা বিবৃত করিতে চেষ্টা করিব।

এই ঘটনাগুলির মধ্যে সর্বাগ্রে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে দৃশ্যপট ও রঙ্গমঞ্চের ক্রমিক পরিবর্তন। আমাদের রঙ্গমঞ্চে যখন দৃশ্যপট প্রথম প্রবর্তিত হয়, তখন কেবল “গুটান” দৃশ্যপট ব্যবহৃত হইত, অর্থাৎ দৃশ্যপটগুলি গুটান থাকিত এবং প্রয়োজনমত তাহা ফেলা হইত ও গুটাইয়া তোলা হইত। ইহার পরে “ঠেলা” দৃশ্যপট প্রবর্তিত হয়, অর্থাৎ কাঠের ফ্রেমে আঁটা দৃশ্যপটগুলি রঙ্গমঞ্চের দুই পার্শ্ব হইতে ঠেলিয়া দেওয়া হইত। ইহার পর “set scene” অর্থাৎ পৃথক আসবাবপত্রাদি দ্বারা সম্বিজিত গৃহাদির দৃশ্য প্রবর্তিত হয়। কিন্তু কোন নূতনপ্রকার দৃশ্যপটের আবির্ভাবের সহিত প্রাচীনতর দৃশ্যপটগুলির তিরোভাব ঘটে নাই। ফলে এই তিন প্রকারের দৃশ্যপটই এখনও পর্য্যন্ত আবশ্যকমত ব্যবহৃত হইয়া থাকে। কিন্তু পৃথক আসবাবপত্রাদিযুক্ত দৃশ্যপটের প্রবর্তনের সহিত অভিনয়ের ধারা একেবারে বদলাইয়া গিয়াছে। পূর্বে প্রায় সকল অভিনেতাকে দাঁড়াইয়া অভিনয় করিতে হইত। ইউরোপেও

নক ও দৃশ্যপটের নানা
পরিবর্তন এবং নাটক ও
অভিনয়কলার উপর
তাহার প্রতিক্রিয়া

পূর্বে এই প্রথা ছিল। সেঙ্গপিয়ার, মলয়ার, এমন কি অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে শেরিডানের সময় পর্যন্ত ওদেশের রঙ্গমঞ্চ অনেকটা আমাদের যাত্রার আসরের মত ছিল। সুতরাং ওখানেও অভিনেতাদিগকে দাঁড়াইয়া অভিনয় করিতে হইত। নিতান্ত আবশ্যক হইলে কোন কোন দৃশ্যে দুই একখানা চেয়ার বা আসন দেওয়া হইত। কিন্তু বর্তমান কালে এইরূপ “সজ্জিত” দৃশ্যপট প্রবর্তিত হওয়াতে অভিনেতারা অবস্থানুসারে বসিয়া, দাঁড়াইয়া বা শুইয়া অভিনয় করিতে পারেন। ফলে অভিনয়ের স্বাভাবিকতা যথেষ্ট পরিমাণে বৃদ্ধি পাইয়াছে। ইহার উপর আবার যখন ঘূর্ণনীয় মঞ্চ (revolving stage) প্রবর্তিত হইল তখন দৃশ্যপট-পরিবর্তনের সহিত অভিনেতাদের স্থান-ত্যাগেব ব্যবস্থা করিবার প্রয়োজনীয়তা আর রহিল না—অভিনয় করিতে করিতেই তাঁহারা অপসারিত হইতে লাগিলেন। ফলে নাট্যকাণ্ডেরও তাঁহাদের নাটক তদনুসারে লিখিতে আরম্ভ করিলেন।

দ্বিতীয় ঘটনা—রঙ্গমঞ্চে তাড়িতালোকের প্রবর্তন ও নানা-কাণ্ডে তাহার নিয়োগ। এই নূতন আলোক-প্রবর্তনের ফলে রঙ্গমঞ্চে কেবল আলোকের ঔজ্জ্বল্য বৃদ্ধি পায় নাই, পবন ইচ্ছামত আলোক-নিয়ন্ত্রণ এবং আবশ্যকমত বিবিধ বর্ণের আলোক-ব্যবহারের সুবিধা হইয়াছে।

তাড়িতালোকের প্রবর্তন
এবং অভিনয়কাণ্ড ও
নাটকের উপর তাহার
প্রতিপ্রভা

সেকালে রঙ্গমঞ্চে প্রথমে বাতির আলোক ব্যবহৃত হইত। পবে গ্যাসের আলোক তাহার স্থান অধিকার করে। এখনও মফঃস্বলের যে সকল স্থানে বৈজ্ঞানিক আলোক পাইবার উপায় নাই, সেই সকল স্থানে এইরূপ ব্যবস্থাই হইয়া থাকে। কিন্তু কলিকাতা পভূতি যে সকল নগরে তাড়িতালোক অনায়াসলভ্য, সে সকল স্থানে এই আলোক রঙ্গমঞ্চে এক নূতন যুগ প্রবর্তন করিয়াছে। এই আলোক সহজেই নিয়ন্ত্রণ করা যায় এবং সেইজন্ম এখন রঙ্গমঞ্চে সকাল, সন্ধ্যা প্রভৃতি কাল দেখান চলে, কোন বিশেষ দৃশ্য বা কোন

অভিনেতার ভাবভঙ্গি সুস্পষ্টভাবে ফুটাইয়া তোলা যাইতে পারে ও দৃশ্যের আকস্মিক পরিবর্তন সহজেই সম্পাদিত হইতে পারে। তন্নিম্ন নানা বর্ণের আলোক ব্যবহার করিয়া এবং স্বেচ্ছামত তাহার উজ্জ্বলতার হ্রাস-বৃদ্ধি করিয়া দৃশ্যের ও পরিচ্ছদাদির সৌন্দর্য্য যথেষ্ট পরিমাণে বৃদ্ধি করিতে পারা যায়। এই সঙ্গে অভিনেতাদের রূপ-সজ্জার সমধিক উন্নতি সাধিত হওয়াতে অভিনয়ের স্বাভাবিকতা পূর্বাপেক্ষা অনেক পরিমাণে বর্ধিত হইয়াছে। পূর্বে ক্ষীণালোকে আলোকিত রঙ্গালয়ে অভিনেতাদের সাত্ত্বিক ও আঞ্জিক অভিনয়ের সূক্ষ্ম ভাবব্যঞ্জনাসমূহ রঙ্গমঞ্চ হইতে কিছুদূরে উপবিষ্ট দর্শকগণের দৃষ্টিগোচর হইত না, স্মরণ্য বাচিক অভিনয়ের দ্বারা তাহার অভাব পূরণ করিয়া লইতে হইত। নাট্যকাব্যকেও সেইজন্য ভাবোচ্ছ্বাসময় সুদীর্ঘ বক্তৃতাবলী দ্বারা নাটককে ভারাক্রান্ত করিতে হইত। কিন্তু হৃদয়ের গভীর ভাবসমূহ বাক্য অপেক্ষা সাত্ত্বিক অভিনয়ের দ্বারা প্রকাশ করাই অধিকতর স্বাভাবিক—এরূপ স্থলে বাগাড়ম্বর যত কম করা যায় ততই ভাল। অবস্থা-বিশেষে একটি ক্ষুদ্র “চাহনি” বা সামান্য অঙ্গভঙ্গির দ্বারা যে মর্মস্পর্শী ভাবের অভিব্যক্তি হইতে পারে তাহা উৎকৃষ্ট বাক্যবিখ্যাসের দ্বারাও প্রকাশ করা যায় না। কর্ণ যাহা শুনে তাহা অপেক্ষা চক্ষু যাহা দেখে তাহা দর্শকগণের হৃদয় অধিকতর বিচলিত করে। এই জন্যই বাচিক অপেক্ষা আঞ্জিক ও সাত্ত্বিক অভিনয় অবস্থাবিশেষে অধিকতর প্রাণস্পর্শী হয়। বৈদ্যুতিক আলোক ও উন্নততর রূপসজ্জার সাহায্যে এখন এই আঞ্জিক ও সাত্ত্বিক অভিনয় দেখাইবার যথেষ্ট সুযোগ পাওয়া গিয়াছে। রঙ্গমঞ্চের বর্তমান অভিনেতাদের মধ্যে অনেকে এই সুযোগের সদ্ব্যবহার করিয়া যথেষ্ট সুরশ লাভ করিয়াছেন এবং আমাদের অভিনয়প্রথারও অনেক উন্নতি হইয়াছে। আমাদের বর্তমান নাট্যকারগণও তাহাদের নাটকে যতদূর সম্ভব বাক্যচ্ছটা সংযত করিয়া অভিনেতাগণকে সাত্ত্বিক ও আঞ্জিক অভিনয় করিবার অবসর দিতেছেন।

আমাদের রঙ্গজগতের আর একটি বিপ্লবজনক ঘটনা—সিনেমার আগমন। আমাদের এখানে নির্বাক্ চিত্রের আবির্ভাব হয় পঁয়তাল্লিশ

সিনেমার আগমন ও
থিয়েটারের সহিত
প্রতিযোগিতা

বৎসর পূর্বে। কিন্তু সবাঙ্ক চিত্রের বয়স এখনও

কুড়ি বৎসর পূর্ণ হয় নাই। ইহার মধ্যেই ইহা

আমাদের অভিনয় ও নাটকের উপর কিরূপ

ভাবে প্রভাব বিস্তার করিয়াছে তাহা আমরা

সকলেই প্রত্যক্ষ করিতেছি। বঙ্গদেশে প্রথম সিনেমা-চিত্র দেখান

ফ্রেমিং (Fleming) সাহেব। ১৯০২ সনে তিনি একটি ক্ষুদ্র

(মাত্র ৪০০ ফুট দীর্ঘ) নির্বাক্ চিত্র আনিয়া এখানে প্রদর্শন

করেন, কিন্তু পর বৎসর তিনি অর্থাব্যবশ্যতঃ তাহার ব্যবসায় মদন

(Madam) কোম্পানির নিকট বিক্রয় করিতে বাধ্য হন। পরে

১৯২৮ বা ১৯২৯ সনে এই মদন কোম্পানিই প্রথম সবাঙ্ক চিত্র

আমদানী করেন। সুতরাং নির্বাক্ ও সবাঙ্ক উভয়বিধ চিত্র-প্রচলনের

জন্মই মদন কোম্পানির নিকট এদেশ অনেকটা ধনী। যাহা হউক,

নির্বাক্ চিত্র যখন প্রথম এদেশে আসে তখন তাহার অভিনয় দেখিয়া

কোন কোন অভিনেতা নিজ অভিনয়ের ধারা কিয়ৎপরিমাণে

পরিবর্তিত করিয়া লইলেও নাট্যকারগণের উপর তাহার কোন প্রভাব

অনুভূত হয় নাই, কারণ তখন গিরিশচন্দ্রাদির যুগ চলিতেছিল এবং

সিনেমা-গৃহও এখনকার মত থিয়েটারের প্রবল প্রতিদ্বন্দ্বী হইয়া

দাঁড়ায় নাই। কিন্তু সবাঙ্ক চিত্র আগমনের পর হইতে থিয়েটারের

সহিত সিনেমার প্রতিযোগিতা ক্রমশঃ অত্যন্ত প্রবল হইয়া উঠে

এবং সেজন্য প্রথমে থিয়েটারগুলিকে বিলক্ষণ ক্ষতিগ্রস্ত হইতে হয়।

বিশেষতঃ সে সময়ে আমাদের পূর্বতন শ্রেষ্ঠ নাট্যকারগণ অন্তর্হিত

হওয়াতে সকল থিয়েটারই ভাল নাটকের অভাবে অত্যন্ত বিপদাপন্ন

হইয়া পড়িয়াছিল। একরূপ অবস্থায় আত্মরক্ষার্থ বুদ্ধিমান ব্যক্তির

যাহা করা উচিত থিয়েটারের কতৃপক্ষ তাহাই করিয়াছিলেন।

তাঁহারা যতদূর সম্ভব শত্রুর অন্ত্রসমূহ আয়ত্ত করিতে প্ররক্ত হইয়া-

ছিলেন অর্থাৎ যে সকল গুণে সিনেমা একরূপ জনপ্রিয়তা লাভ

করিয়াছিল তাঁহারা যথাসাধ্য সেই সকল গুণ অর্জনে মনোযোগী হইয়াছিলেন।

সিনেমার এই সকল গুণের মধ্যে প্রথম ছিল—প্রবেশ-মূল্যের সুলভতা। বলা বাহুল্য, আমাদের দেশের মত দরিদ্র দেশে এটা

সিনেমার জনপ্রিয়তার
প্রথম কারণ—সুলভতা

একটা বড় কথা। দর্শনী লইয়া অভিনয়

দেখানর প্রথা আমাদের দেশে কখনই ছিল

না—এটা আমরা সাহেবদের নিকট শিখিয়াছি।

এখানে কি অবস্থায় মূল্য লইয়া অভিনয় দেখাইবার ব্যবস্থা হয় তাহা পূর্বে বলিয়াছি। যখন বাগবাজারের দল প্রবেশ-মূল্য লইয়া থিয়েটার দেখাইবার ব্যবস্থা করেন, তখন তাঁহাদের লাভ করিবার উদ্দেশ্য ছিল না—তাঁহারা কেবল থিয়েটারের ব্যয়-নির্বাহার্থ এই পন্থা অবলম্বন করিয়াছিলেন এবং সেইজন্য তাঁহারা আনুমানিক আয়ব্যয় অনুসারে প্রবেশ-মূল্যের পরিমাণ নির্ধারণ করিয়াছিলেন। কিন্তু সৌভাগ্যক্রমে দর্শকসংখ্যার বৃদ্ধির সঙ্গে বিক্রয়লব্ধ অর্থ হইতে থিয়েটারের সমস্ত ব্যয় নিবাহ করিয়াও যথেষ্ট পরিমাণে অর্থ উদ্ধৃত থাকিতে লাগিল এবং ঐরূপে ক্রমে থিয়েটার বেশ লাভ লোভজনক ব্যবসায় হইয়া দাঁড়াইল। ফলে কলাপ্রীতির স্থান ব্যবসায়বুদ্ধি আসিয়া অধিকার করিল এবং থিয়েটারের আয় আশাতীত পরিমাণে বৃদ্ধি পাইলেও টিকিটের মূল্য কমিল না। বস্তুতঃ মূল্য কমান ক্রমে অসম্ভব হইয়া পড়িল, কারণ লাভের প্রত্যাশায় থিয়েটারের সংখ্যাবৃদ্ধির সহিত প্রতিযোগিতা ক্রমশঃ তীব্রতর হইতে লাগিল। তাহার ফলে রঙ্গমঞ্চের সাজসরঞ্জাম দৃশ্য-পটাদির এবং অভিনেতৃবর্গের বেশভূষার ব্যয় অত্যধিক পরিমাণে বাড়িয়া গেল। নাম-করা অভিনেতাদের লইয়া লোফালুফি চলিতে লাগিল, এবং এই কারণে তাঁহাদের বেতন একেবারে পাঁচ ছয় গুণ বাড়িয়া গেল। তাহার উপর তাঁহারা কোন থিয়েটার ছাড়িয়া অন্য থিয়েটারে আসিবার কালে শেষোক্ত থিয়েটারের স্বত্বাধিকারীর নিকট হইতে মোটা রকম “বোনাস্”, আদায় করিতে লাগিলেন।

তন্মিত্ত থিয়েটারের সংখ্যা বৃদ্ধি পাওয়াতে দর্শকগণকেও লইয়া টানাটানি আরম্ভ হইল। সময়ে সময়ে এমন অবস্থা হইতে লাগিল যে, থিয়েটারের কতৃপক্ষগণ দর্শকগণকে নানাপ্রকার “উপহার” দ্বারা প্রলুব্ধ করা ভিন্ন প্রতিযোগিতায় জয় লাভ করিবার অন্য উপায় দেখিতে পাইলেন না। ফলতঃ এক সময়ে এই উপহারের হিড়িক এরূপ বাড়িয়া গিয়াছিল যে, কপিকুমড়া হইতে আরম্ভ করিয়া “শককল্লদ্রুম” পর্য্যন্ত বিতরণের ব্যবস্থা করিয়াও নিস্তার পাওয়া যায় নাই! এইরূপে নানা কারণে থিয়েটারের ব্যয় ক্রমশঃ বাড়িয়াই চলিয়াছিল, স্তূতরাং সে অবস্থায় কতৃপক্ষেরা প্রবেশনূল্য-ত্বাসের কথা মনেও আনিতে পারিতেন না।

পক্ষান্তরে সিনেমাগৃহের কর্তাদের রক্ষমণ্ডের আসবাবপত্র ও দৃশ্যপটাদি এবং অভিনেতৃবর্গের জগৎ কোন ব্যয় বা চিন্তাই করিতে

হয় না—একটা জনপ্রিয় চিত্র ভাড়া করিয়া

থিয়েটার-ব্যবসায়ের
তুলনায় সিনেমা-ব্যবসায়ের
সুবিধা

আনিলেই সকল গোল চুকিয়া যায়। যে চিত্রটি
পৃথিবীর অপর প্রান্তে লক্ষ লক্ষ মুদ্রা ব্যয়ে

প্রস্তুত হইয়াছে সেখানি এইরূপে অতি অল্প

ব্যয়েই এখানে দেখান চলে। যে সকল সিনেমা কোম্পানি নিজেরা ছবি প্রস্তুত করেন তাঁহাদিগকে অজস্র মুদ্রা ব্যয় করিতে হয় সন্দেহ নাই। কিন্তু সে ছবি তাঁহারা কেবল নিজেদের গৃহে দেখান না, পরন্তু তাহার অসংখ্য প্রতিক্ষায়া প্রস্তুত করিয়া দেশবিদেশে সর্বত্র তাহা ভাড়া দিয়া তাঁহারা যথেষ্ট লাভ করিয়া থাকেন। থিয়েটারের অধিকারীরা অবশ্য তাহা করিতে পারেন না। যদি কোন চিত্র জনপ্রিয় না হয়, তাহা হইলে অবিলম্বে তাহা পরিবর্তন করিয়া অন্য একখানি চিত্র ভাড়া করা সিনেমাওয়ালাদের পক্ষে চুঃসাধ্য হয় ন্যা। কিন্তু থিয়েটারে তাহা করা যায় না। সেখানে যদি কোন নাটক সাফল্য লাভ করিতে না পারে, তাহা হইলে হয় সর্বনাশ। সে নাটকটি অভিনয়ার্থ প্রস্তুত করিবার জন্য যে ব্যয় হইয়াছে তাহাত নষ্ট হয়ই, অধিকন্তু তৎক্ষণাৎ তাহার স্থান পূরণ করিবার উপায়

থাকে না। একখানি নূতন নাটক লিখাইয়া তাহা অভিনয়ার্থ প্রস্তুত করিতে আজকাল কিরূপ সময়, পরিশ্রম ও অর্থ ব্যয় হয় তাহা সকলেই জানেন। সুতরাং কোন নাটক বিফল হইলে থিয়েটারের অবস্থা বিশেষ সঙ্কটাপন্ন হইয়া পড়ে। এই সকল কারণে সিনেমার অধিকারীরা প্রবেশ-মূল্য যত কম করিতে পারেন থিয়েটারের অধিকারীরা ততটা পারেন না।

সিনেমার আর একটা সুবিধা এই যে, ইহার সাহায্যে যে সকল চমৎকার দৃশ্য ও ঘটনা দেখান যাইতে পারে থিয়েটারে কস্মিন্‌কালেও

সিনেমার জনপ্রিয়তার
দ্বিতীয় কারণ নানাবিধ
বিস্ময়কর ও জ্ঞানপ্রদ
দৃশ্য-প্রদর্শন

তাহা দেখান সম্ভবপর নয়। জগতের যাবতীয়
বিস্ময়কর ও মনোরম দৃশ্য এবং মানুষ যত
প্রকার অদ্ভুত অলৌকিক ব্যাপার কল্পনা
করিতে পারে তাহা সমস্তই সিনেমায় প্রদর্শিত

হইতে পারে ও হইয়া থাকে। তন্মিত্ত সিনেমার সাহায্যে চাক্ষুষ
পরীক্ষা ও প্রমাণ-সহ শিল্প, বিজ্ঞান, ভূগোল প্রভৃতি সকল বিষয়ই
সুন্দররূপে শিক্ষা দেওয়া যায়। বলা বাস্তব্য, এ সকল চিত্র শিশু-
বৃদ্ধ, স্ত্রী-পুরুষ, পণ্ডিত-অপণ্ডিত সকলকেই সমানভাবে জ্ঞান ও
আনন্দ প্রদান করিয়া থাকে এবং এইরূপে সকল প্রকার দর্শককে
এক সঙ্গে আকর্ষণ করিয়া সিনেমার আয়বৃদ্ধির পক্ষে যথেষ্ট সহায়তা
করে। এক্ষেত্রে বোধ হয় থিয়েটারকে সিনেমার নিকট চিরদিনই
পরাজয় স্বীকার করিতে হইবে।

সিনেমার তৃতীয় সুবিধা এই যে, এখানে অল্প সময়ের মধ্যে এক
জগদ্ব্যাপী বৃহৎ নাটক অভিনয় করিয়া দর্শকবৃন্দকে সম্পূর্ণ তৃপ্তি

তৃতীয় কারণ— অল্প সময়ে
পূর্ণ-তৃপ্তি-সাধন

দান করা যাইতে পারে। সিনেমায় দৃশ্যপট
সাজাইবার জন্ম সময়ের আবশ্যক হয় না,
দৃশ্যের পর দৃশ্য অবিরাম গতিতে চলিতে থাকে,

কথাবার্তাগুলি যতদূর সম্ভব সংক্ষিপ্ত করিয়া লওয়া হয়, সুতরাং
একখানি বড় নাটকের অভিনয় দুই ঘণ্টা, আড়াই ঘণ্টার মধ্যেই
শেষ হয়। ফলে সিনেমার অধিকারী প্রত্যহ সেই নাটকের তিন চারি

বার অভিনয় দেখাইতে পারেন। দর্শকগণেরও কম সুবিধা নয়, কারণ তাঁহাদের সময়ের অনেকটা সাশ্রয় হয় এবং তাঁহারা সকালে বিকালে বা রাত্রে যে সময়ে সুবিধা হয় ছবি দেখিতে পারেন। বলা বাহুল্য, এরূপ অনতিদীর্ঘকালব্যাপী অভিনয় দর্শকগণের স্বাস্থ্যের পক্ষেও মঙ্গলজনক।

সিনেমার দর্শকগণের চতুর্থ সুবিধা এই যে, এখানে সামান্য ব্যয়ে পৃথিবীর বহু শ্রেষ্ঠ অভিনেতার অভিনয় দেখিবার সুযোগ পাওয়া যায়। এই সকল অভিনয় দেখিয়া কেবল সাধারণ দর্শকগণ আনন্দলাভ করেন না, পরন্তু আমাদের রঙ্গালয়ের অভিনেতৃবর্গও তাহা দেখিয়া যথেষ্ট উপকৃত হইয়া থাকেন। ইহার ফলও আমরা প্রত্যক্ষ দেখিতে পাইতেছি। কিছুকাল পূর্বে আমাদের রঙ্গালয়ে যে গগন-ভেদা চীৎকার অভিনয়ের নামে বিকসিত, এখন তাহাব স্থানে আঙ্গিক ও সাত্ত্বিক অভিনয়ই বহুল পরিমাণে প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, এবং দর্শকেরাও এরূপ অভিনয়ের আদর করিতে শিখিয়াছেন। এ বিষয়ে তাড়িতালোকের সাহায্যের কথা পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি।

কিন্তু এত সুবিধা সত্ত্বেও সিনেমা এখনও থিয়েটারের বিলোপ-সাধন করিতে পারে নাই এবং কখনও পারিবে বলিয়া বোধ হয় না, কাবণ নকল জিনিষ যতই নিখুঁত হউক না কেন, আসল জিনিষের দাম কমাইতে পারে না। কোন পুত্তলিকাকে জীবন্ত মানুষ বলিয়া ভ্রম হইলেও, পুত্তলিকা পুত্তলিকা-মাত্র, মানুষের স্থান সে অধিকার করিতে পারে না। জীবন্ত মানুষকে আমরা নিত্য নূতন ভাবে পাই, কিন্তু প্রাণহীন ছবি কথা কহিলেও তাহার ভাবের কখনও পরিবর্তন হয় না। সে একই ভাবে চিরদিন অভিনয় করিয়া যায়। ফলে দুই একবার দেখিলেই তাহা পুরাতন হইয়া যায়—পুনরায় তাহা দেখিবার ইচ্ছা মিটিয়া যায়। পক্ষান্তরে জনপ্রিয় জীবন্ত অভিনেতার সহিত দর্শকগণের একটা প্রাণের সংযোগ স্থাপিত হয়—তিনি যেন

চতুর্থ কারণ—জগতের
শ্রেষ্ঠ অভিনেতাদের
অভিনয়-প্রদর্শন

কিন্তু থিয়েটারের লোপ-
সাধন সিনেমার দ্বারা
হইতে পারে না

তাহাদের নিতান্ত আপনার লোক হইয়া পড়েন। রঙ্গক্ষেত্রে স্বশরীরে অভিনয় করিয়া তিনি আমাদেরকে যে আনন্দ দান করিতে পারেন, তাঁহার ছবির অভিনয় কখনও আমাদেরকে সে আনন্দ দিতে পারে না। গভীরতর চিন্তার ফলেই হউক অথবা তাৎকালিক দর্শকগণের মতিগতি বুঝিয়াই হউক, অনেক সময়ে অভিনেতার স্থান-বিশেষে নূতন ভাবে অভিনয় করিয়া নূতন সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করেন, কিন্তু তাহাদের ছায়া-চিত্রগুলি তাহা পারে না— তাহাদের বৈচিত্র্যহীন একঘেয়েভাব ক্রমশঃ অসহ্য হইয়া পড়ে। বাস্তবিক ছবিতে কোন অভিনেতার অভিনয় দেখিয়া তৃপ্তিলাভ করিলে, অধিকতর তৃপ্তিলাভার্থ আসল লোকটির অভিনয় দেখিবার জ্ঞান স্বভাবতই মনে একটা বাসনা জন্মে, কিন্তু রঙ্গক্ষেত্রে কাহারও অভিনয় দেখিয়া প্রীত হইলে ছবিতে তাহার সেই অভিনয় দেখিবাব ইচ্ছা বোধ হয় অল্প লোকেই হইয়া থাকে। যখন আসল মানুষটি পাওয়া যায় না কেবল তখনই আমরা তাহার ছবি দেখিয়া কতকটা তৃপ্তিলাভ কবি। তদ্বিন্ন সিনেমায় আমরা যাহা দেখি তাহা নাটক নয়, নাটকের কঙ্কালমাাত্র। নাটকের মধ্যে প্রধান উপভোগ্য বস্তু তাহার সংলাপাংশ, কারণ নাটকে বস্তু তাহার মধ্যে নিহিত থাকে। কিন্তু সিনেমায় নাটকের এই অংশ নির্মমভাবে কাটিয়া ছাটিয়া ফেলা হয়। নাটকের ক্রিয়াংশ বুঝাইবার জ্ঞান যে বাক্যগুলি না রাখিলে চলে না কেবল সেইগুলিকেই রাখা হয় সুতরাং সিনেমা প্রকৃত নাট্যরসপিপাসুকে কখনও তৃপ্তিদান করিতে পারে না। সেজ্ঞান থিয়েটারের আশ্রয় গ্রহণ করা ছাড়া উপায় নাই।

সুতরাং থিয়েটারের বৈশিষ্ট্যই থিয়েটারের বাঁচাইয়া রাখিবে, যেমন যাত্রার বৈশিষ্ট্য আজও পর্য্যন্ত যাত্রাকে বাঁচাইয়া রাখিয়াছে।

সিনেমায় সহিত প্রতিযোগিতার ফলে নাটক ও অভিনয়াদির নানা পরিবর্তন

কিন্তু বলিয়াছি, প্রতিযোগিতায় জয়লাভ করিতে হইলে নিজের বৈশিষ্ট্য রক্ষা করিয়া প্রতিযোগীর গুণগুলি যথাসম্ভব আয়ত্ত করিতে হয়। যাত্রা

তাহা করিয়াছে, সেই জ্ঞান থিয়েটার তাহাকে পরাভব করিতে পারে

নাই। আমাদের থিয়েটারগুলিও যে সিনেমার সহিত যুদ্ধে সেই পথ অবলম্বন করিয়াছে, তাহার আভাস উপরে কতকটা দিয়াছি। অনেক থিয়েটারে প্রবেশ-মূল্য অপেক্ষাকৃত কমাইয়া দিবার চেষ্টা করা হইয়াছে এবং অভিনয়ের ধারাও বর্তমান রুচি অনুসারে পরিবর্তন করিয়া লওয়া হইয়াছে। কিন্তু সর্বাপেক্ষা পরিবর্তন ঘটয়াছে নাটকের আয়তনে ও গঠন-প্রণালীতে। পূর্বে অভিনয় হইত প্রায় সমস্ত রাত্রি ধরিয়া—একখানি পঞ্চাঙ্গ নাটক ও তাহার পর একটি প্রহসন—অভিনয় শেষ হইতে অন্ততঃ ছয় সাত ঘণ্টা লাগিত। ইহাই ছিল অভিনয়ের সাধারণ “প্রোগ্রাম”—সময়ে সময়ে ইহার উপর আরও দুইএক পালা জুড়িয়া দেওয়া হইত। পরস্পরের সহিত প্রতিযোগিতা করিতে গিয়া এই অভিনয়কাল ক্রমশঃ বাড়িয়া গিয়াছিল বই কমে নাই। ক্রমে এত বাড়িয়াছিল যে, অবশেষে অভিনেতা ও দর্শকগণের স্বাস্থ্যরক্ষার জন্য এক আইন পাশ করিয়া বাতি একটার পর অভিনয় করা নিষেধ করিতে হইয়াছিল। সে সময়ে রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষগণ আয় কমিবাব আশঙ্কায় এই আইনের বিরুদ্ধে যথেষ্ট আপত্তি উত্থাপন করিয়াছিলেন, কিন্তু এখন দুই চারটি পল পার্শ্ব ব্যতীত একাধিক নাটক অভিনয় করার প্রথা তাহারা নিজেরাই তুলিয়া দিয়াছেন এবং অভিনয়ের নূতন নাটকগুলির আয়তনও যথেষ্ট পরিমাণে হ্রাসপ্রাপ্ত হইয়াছে। সিনেমার অভিনয়-দর্শনে অভ্যস্ত দর্শকগণের মনের গতিও এক্ষণে একপা পরিবর্তিত হইয়াছে যে, তাহারা এখন এইরূপ অল্পকালব্যাপী অভিনয় দেখিয়াই তৃপ্তিলাভ করিয়া থাকে। নাটকের আয়তন এইরূপ কমাইয়া দেওয়ার ফলে থিয়েটারের আয় কম দূরে থাকুক বরং বৃদ্ধিই পাইয়াছে, কাবণ সিনেমার ন্যায় এখন থিয়েটারেও প্রত্যহ অভিনয় করাত যায়ই, পরন্তু দিনে দুইবার অভিনয় করাও চলে। প্রথমে যখন সাধারণ রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল, তখন সপ্তাহে একদিন মাত্র অভিনয় হইত। তাহার পর শনিবার ও রবিবার এই দুই দিন অভিনয় করিবার প্রথা প্রবর্তিত হয় এবং শেষে বুধবারেও অভিনয়ের ব্যবস্থা

হয়। কিন্তু এই তিন দিন বিভিন্ন নাটকের অভিনয় হইত। বিশেষ জনপ্রিয় নাটকও সপ্তাহে এক দিনের অধিক অভিনীত হইত না। এখন একটি নাটক প্রতি সপ্তাহে উপযুক্ত দুই দিন অভিনয় করার প্রথা প্রবর্তিত হইয়াছে। আশা করা যায়, ভবিষ্যতে দর্শকের সংখ্যা-বৃদ্ধি ও নাটকের শ্রীবৃদ্ধির সহিত এ বিষয়ে আরও উন্নতি সাধিত হইবে।

কিন্তু নাটককে “ছোট” করার অর্থ অবশ্য তাহাকে বিকলাঙ্গ করা নয়। আয়তনে ক্ষুদ্র হইলেও প্রত্যেক নাটক পূর্ণাঙ্গ হওয়া চাই। “ছোট গল্প”-রচনার ন্যায় এরূপ নাটক-রচনাও একটি বিশিষ্ট শিল্প। বর্তমান যুগের নাটকসমূহ এইরূপ ক্ষুদ্রায়তন অথচ পূর্ণাঙ্গ নাটক। একলক্ষ্যতা ও গতির ক্ষিপ্ততা এই সকল নাটকের বিশেষ লক্ষণ। মানবের ইচ্ছা বা প্রবৃত্তির সহিত নানা শক্তির অবিরত দ্বন্দ্ব চলিতেছে।

নাটকেব
আয়তন ও
গঠনের পরিবর্তন

এই বিরোধী শক্তি স্বসমাজ হইতে পারে, অথবা ব্যক্তি হইতে পারে, এমন কি নিজের বিবেক পর্যন্ত হইতে পারে। এই দ্বন্দ্বই যে নাটকেব

প্রকৃত বিষয়বস্তু তাহা পূর্বে বলিয়াছি। এ যুগের নাট্যকার তাহার নাটকটিকে যথাসম্ভব সংক্ষিপ্ত করিবার জন্য কেবল এই দ্বন্দ্বেরই গতি, প্রকৃতি ও পরিণতি প্রদর্শন করেন—কোন অবাস্তব ব্যাপার নাটকের মধ্যে প্রবিষ্ট করাইয়া দর্শকগণের চিত্তবিক্ষেপ ঘটান না। এমন কি, গল্পের ভূমিকা পর্যন্ত বাদ দিয়া তিনি দ্বন্দ্বের পরিপক্বাবস্থায় তাহার নাটক আরম্ভ করেন এবং বক্তৃত্তা অপেক্ষা নাটকীয় ক্রিয়াকেই প্রাধান্য দিয়া থাকেন। ফলে নাটকের পরিসমাপ্তি হইতে অযথা বিলম্ব হয় না। নবপ্রবর্তিত ঘূর্ণনীয় মঞ্চের সাহায্যে এখন অভিনয়ও যথাসম্ভব শীঘ্র সম্পাদিত হয়। দুই অঙ্কের মধ্যে বিরাম-কালের দৈর্ঘ্য অনেক কমিয়া গিয়াছে এবং সেকালের “কনসার্ট” বা “একতান বাদন” আর দর্শকগণের বিরক্তি উৎপাদন করে না।

নাটকের ক্রিয়াংশ এইরূপে প্রাধান্য লাভ করাতে ইহার কাব্যাংশ অনেক পরিমাণে হ্রাসপ্রাপ্ত হইয়াছে সন্দেহ নাই, কিন্তু ইহা যে

ক্রমশঃ একেবারে সাহিত্য ও কাব্যরসগীন হইয়া পড়িবে এরূপ আশঙ্কার কোন কারণ নাই। মানবহৃদয়ের আশুস্তর হইলেও কাব্যরস-হীন হইবে না।
 অশঙ্কার কোন কারণ নাই। মানবহৃদয়ের অশুস্তলে যে চিরন্তন কাব্য ও রোমান্সের উৎস বিরাজমান রহিয়াছে তাহা কখনও শুষ্ক হইবার সম্ভাবনা নাই। সে উৎস উদ্বেলিত হইলেই তাহা হইতে রসধারা নির্গত হইয়া চারিদিকে ছড়াইয়া পড়ে এবং এই সংসার-মরুতে নানাবর্ণের ফুল ফোটায়। স্তবরাং মানবহৃদয় লইয়াই যখন নাটকের কারবার তখন তাহা কখনও কাব্যহীন হইবার সম্ভাবনা নাই। তবে ভবিষ্যতে নাটকে কেবল নাটকীয় ক্রিয়া হইতে স্বতঃস্ফূর্ত কাব্যরসই স্থান পাইবে, অবাস্তুর কাব্য বা সাহিত্য দ্বারা তাহা ভারাক্রান্ত হইবে না। যে নাটক মানবজীবন ও সমাজের দর্পণ-স্বরূপ, মনস্তত্ত্ব সমাজতত্ত্বাদি যাহার ভিত্তি এবং কল্পনা ও রসের প্রাচুর্য্যে যাহা সমৃদ্ধিশালী, আয়তনে ক্ষুদ্র হইলেও তাহা যে উৎকৃষ্ট সাহিত্য তাহা রসজ্ঞ ব্যক্তিমাত্রেই স্রীকার করিবেন।

শুনিতে পাই, আমাদের বর্তমান নাট্যকারগণের মধ্যে কেহ কেহ এদেশে “আধুনিক নাটকের সৃষ্টিকর্তা” বলিয়া অভিনন্দিত হইয়া থাকেন এবং তাঁহাদের বন্ধুবান্ধব ও ভক্তেরা সেট কারণে তাঁহাদিগকে গত্যুগের প্রধান নাট্যকারগণেরও উপরে স্থান দান করিতে কুণ্ঠিত হন না। ইহাতে অবশ্য বিস্মিত হইবার কিছুই নাই, কারণ আমরা চিরকালই আমাদের পিতামহদের স্বন্ধে আবোহণ করিয়া আমাদের পিতামহদের অপেক্ষা অধিকতর দূরদর্শী ও বিজ্ঞতর জ্ঞানে আত্মপ্রসাদ অনুভব করিয়া থাকি। কিন্তু একটু পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, “আধুনিক নাটক-সৃষ্টি”র জন্ম এই সকল নাট্যকারেরা যতটা কৃতিত্ব দাবী করিয়া থাকেন তাহার অতি সামান্য অংশই তাঁহাদের প্রাপ্য। এই সকল নাটককে প্রধানতঃ দুইটি কারণে “আধুনিক” আখ্যা দেওয়া যাইতে পারে। প্রথম, ইহাদের গঠন-প্রণালীর নূতনত্ব; দ্বিতীয়, ইহাদের বিষয়বস্তুর অভিনবত্ব। পূর্বে

নবীন নাট্যকারেরা নব-
 যুগের ফলমাত্র — প্রথা নহে

দেখাইয়াছি যে, রঙ্গালয়ের আকার ও গঠনাদির পরিবর্তনের সহিত নাটকেরও রচনাপ্রণালী পরিবর্তিত হইয়া আসিতেছে। নবযুগেও যে তাহা হইয়াছে তাহা উপরে বলিয়াছি। বর্তমানকালে নানা কারণে নাট্যকারেরা নাটকের আকার ছোট করিতে বাধ্য হইয়াছেন এবং তত্ত্বজ্ঞ তাঁহারা পাশ্চাত্য দেশের আধুনিক নাটকসমূহের উল্লিখিত রচনা-প্রণালীর অনুসরণ বা অনুকরণ করিতেছেন। সুতরাং ইহাতে তাঁহাদের উদ্ভাবনী-শক্তির বিশেষ পরিচয় পাওয়া যায় না। আর বিষয়বস্তুর “আধুনিকতা” ত কালের সহিত চিৎদিনই পরিবর্তন-শীল। আজ যাহা “অত্যাধুনিক” কাল তাহা পুরাতনের পর্যায়ে গিয়া পড়িবে। সুতরাং এ হিসাবে “আধুনিক” শব্দের অর্থ “সাময়িক” ভিন্ন আর কিছুই নয়। এই কারণে প্রত্যেক “হুজুগে” ও সাময়িক নাটকই সমভাবে “আধুনিকতা”র দাবী করিতে পারে। “শ্রমিক-ধনিক”, “কৃষক-জমিদার” প্রভৃতি সমস্যা-বিষয়ে নাটক লিখিয়া আজ যাহারা নূতনত্বের দাবী করিতেছেন, তাঁহারা সম্ভবতঃ “নালদর্পণ” নাটকের কথা ভুলিয়া গিয়াছেন। এই নাটক অপেক্ষা অধিকতর শক্তিশালা কোন “আধুনিক” নাটকের কথা আমার জানা নাই, অথচ এই নাটকটি ছিল আমাদের সাধারণ রঙ্গালয়ে অভিনীত নাটকগুলির মধ্যে প্রাচীনতম। প্রবল রাজশক্তি-দ্বারা রক্ষিত তুর্দান্ত বিদেশী ধনিক ও জমিদারের নৃশংস অত্যাচার-দমনে এই একখানি নাটক কিরূপ সাহায্য করিয়াছিল তাহা ইতিহাসের পৃষ্ঠায় স্বর্ণাক্ষরে লিখিত আছে। এমন কি, এ বিষয়ে তৎকালে আমেরিকার দাসত্ব-প্রথার উচ্ছেদসাধনে সহায়ক সুবিখ্যাত উপন্যাস Uncle Tom's Cabin-এর সহিত তুলনা করা যাইতে পারে। সাধারণ রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠিত হইবার বহু পূর্বে ১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে এই নাটকটি রচিত হইয়াছিল। সুতরাং কোন রঙ্গালয়ের তাগিদ বা প্রয়োজন অনুসারে ইহা লিখিত হয় নাই। এধরনের কোন বিদেশী নাটকও আদর্শরূপে নাট্যকারের সম্মুখে ছিল না। তিনি তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ গভীর সহানুভূতির সহিত স্বচক্ষে যাহা প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন

তাহারই একটি সম্পূর্ণ বাস্তব চিত্র অঙ্কিত করিয়া সকলকে দেখাইয়াছিলেন। এই বাস্তবতাই এই নাটকটিকে এত শক্তিশালী করিয়া তুলিয়াছিল। পক্ষান্তরে আমাদের নবীন নাট্যকারেরা আমাদের কাছে যাহা দিতেছেন তাহাতে অনেক স্থলেই কৃত্রিমতার গন্ধ স্পষ্ট অনুভব করা যায়। বেশ বোঝা যায়, বিদেশ হইতে আমদানী সমাজতন্ত্রাদি মতবাদ প্রচার করিবার উদ্দেশ্যেই এই সকল নাটকের আখ্যানসমূহ কল্পিত হইয়াছে এবং সাধারণের মুখরোচক করিবার উদ্দেশ্যে কতকগুলি জনপ্রিয় রাজনৈতিক বুলি ও কাহিনী তাহাদের সহিত মিশাইয়া দেওয়া হইয়াছে।

কিন্তু এ উপায়ে জাতীয় সাহিত্যের প্রকৃত উন্নতি করিতে পারা যায় কি না সে বিষয়ে সন্দেহ আছে। অবশ্য বিদেশ হইতে উচ্চ চিন্তা ও ভাবধারা এবং মঙ্গলজনক রীতিপদ্ধতি আনিয়া নিজ সাহিত্য, সমাজ ও সংস্কৃতির পুষ্টিসাধন করা সকল সময়েই বাঞ্ছনীয় এবং এ কার্য আমরা চিরদিনই করিয়া আসিয়াছি।

বিদেশীর অন্ধ অনুকরণ
বাঞ্ছনীয় নয়

কিন্তু তাই বলিয়া নির্বিচারে বিদেশীর অন্ধ অনুকরণ সমর্থন করা যাইতে পারে না। যাহা আগাদেব স্বভাব ও প্রকৃতির বিবোধ তাহা দ্বারা আমাদের পুষ্টিসাধন সম্ভবপর নয়। যে আহায্য আমরা পরিপাক করিয়া স্বদেহে মিলাইয়া লইতে না পারি তাহা গ্রহণ করিলে উপকার না হইয়া অপকারই হয়। কিন্তু দুঃখের বিষয়, উল্লিখিত নাট্যকারদের মধ্যে কেহ কেহ এই সহজ সত্যটি বিস্মৃত হইয়া পশ্চিম হইতে বর্তমান কালোপযোগী নাটক লিখিবার পদ্ধতি গ্রহণ করিবার সহিত সেখানকার নাটকাদির গল্লাংশও গ্রহণ করিতে দ্বিধা বোধ করেন না। কিন্তু এই সকল গল্পের ভিত্তি যে সমাজ তাহার সহিত আমাদের সমাজের প্রভেদ বিস্তর। যাহা ঐ সমাজের পক্ষে সত্য, আমাদের সমাজের পক্ষে তাহা সত্য নাও হইতে পারে। কিন্তু এই সকল লেখক তাহা সকল সময়ে বিচার করিয়া দেখেন না। তাঁহারা কেবল গল্পের নায়ক নায়িকাদের নামধামাদি বদলাইয়া সেগুলিকে

দেশী রূপ দিবার চেষ্টা করেন, কিন্তু ভিতরের আসল ব্যাপারটা যেরূপ বিজাতীয় সেই রূপই রহিয়া যায়। ফলে আমাদের চক্ষে তাহাদের বিসদৃশতা আরও সুস্পষ্টরূপে ফুটিয়া উঠে। আমরা “হামলেট” পড়িয়া যথেষ্ট আনন্দ লাভ করি এবং তাহার অভিনয় দেখিয়া আরও তৃপ্তি লাভ করি। তাহার মধ্যে কোন ঘটনাই বিসদৃশ বলিয়া আমাদের মনে হয় না, কারণ আমরা জানি হামলেট যে সমাজের লোক সে সমাজে ঐরূপ ঘটনা ঘটা অস্বাভাবিক নয়। কিন্তু যদি “হামলেটে”র স্থানে “হেমেন্সলালে”র নাম বসাইয়া দেওয়া হয়, তাহা হইলে সমস্ত ব্যাপারটা কিরূপ বীভৎস ও অস্বাভাবিক হইয়া দাঁড়ায় তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে।

হইতে পারে, বিলাতী সমাজের সমস্তার অনুরূপ সমস্তা এদেশের বিলাতী ভাবাপন্ন দুই চারিটি পরিবারের মধ্যে দেখা দিয়াছে। কিন্তু

বিলাতী সমাজ-সমস্তাকে
আমাদের সমাজ-সমস্তা
রূপে চিত্রিত করা
অবিধেয়

এই সকল নাটক ত কোন ক্ষুদ্র পরিবার বা সম্প্রদায় বিশেষের জন্ম লেখা হয় না, সর্ব-সাধারণের জন্মই এগুলি রচিত হইয়া থাকে। তাহাদের সহানুভূতি পাইতে হইলে তাহাদের

সামাজিক জীবনের প্রকৃত সমস্তামূলক চিত্রই অঙ্কিত করা উচিত। নতুবা এরূপ কাল্পনিক ও অবাস্তব চিত্র তাহাদের হৃদয় স্পর্শ করিতে পারে না। ১৮৭৯ খ্রীষ্টাব্দে সুবিখ্যাত সমালোচক ম্যাথিউ আর্নল্ড ইংল্যান্ডের তাৎকালিক নাটকগুলির প্রতি লক্ষ্য করিয়া যাহা বলিয়াছিলেন তাহা এই সম্পর্কে আমাদের বিশেষভাবে প্রাণধানের যোগ্য। তিনি সে সময়ে ফরাসী নাটক হইতে সঙ্কলিত বা তাহার অনুকরণে লিখিত ইংরেজী নাটকের প্রাদুর্ভাব দেখিয়া সঙ্কোভে লিখিয়াছিলেন, “We have numberless imitations and adaptations from the French. All of these are at bottom fantastic.” আর এক স্থানে তিনি বলিয়াছেন—“The result of putting French wine into English bottles is to give to the attentive observer a sense of incurable falsity in the piece as adapted.”

আশা করি, যে সকল নাট্যকার অন্ধভাবে পাশ্চাত্য নাটকের অনুকরণ করেন, তাঁহারা এই সকল পাশ্চাত্য পণ্ডিতের মতের সারবত্তা উপলব্ধি করিবেন। ফরাসী সমাজ ও ইংরেজ সমাজের মধ্যে প্রভেদ এত সামান্য যে নাই বলিলেই চলে। তথাপি পণ্ডিতপ্রবর মাথিউ আর্নল্ড্ ফরাসী নাটককে ইংরেজী নাটকে রূপান্তরিতকরণকে “fantastic” এবং “false”—অদ্ভুত ও অবাস্তব—বলিয়াছেন। ইহা যদি সত্য হয়, তাহা হইলে পাশ্চাত্য সামাজিক সমস্তামূলক নাটকের বাংলা রূপান্তর কতটা বিসদৃশ হয় তাহা অনুমান করা কঠিন নয়। “A nation is known by its stage”—রঙ্গালয় জাতির দৰ্পণ-স্বরূপ—জাতির চিন্তের ও সংস্কৃতির পরিচয় তাহার রঙ্গালয় হইতেই পাওয়া যায়। তাহা যদি হয়, তাহা হইলে আমাদের রঙ্গালয়ে যাহাতে আমাদের জাতির বিকৃত চিত্র প্রতিফলিত না হয় তাহা দেখা আমাদের অবশ্যকর্তব্য।

কেবল সমাজতত্ত্বমূলক নাটক নয়। আমাদের নবান নাট্যকারদের মধ্যে অনেকে পাশ্চাত্য ধরণের “মনস্তত্ত্বমূলক” নাটকও লিখিতে ব্যগ্র হইয়াছেন। এই চেষ্টা উৎসাহ-

আধুনিক বঙ্গ নাট্যকারগণঃ
‘মনস্তাত্ত্বিক’ নাটক
‘শিল্পের গদ্য-অনুকরণ’
মাত্র

যোগ্য মন্দেহ নাই, কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে এই জাতীয় যে সকল নাটক লিখিত হইতেছে তাহাদের অধিকাংশের সহিত আমাদের জন-

সাধারণের মনের কোন সম্পর্ক নাই। রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক প্রভৃতি নানাকারণে আমাদের জনসাধারণের মনে যে বিক্ষোভের সৃষ্টি হইয়াছে এবং তাহার প্রতিক্রিয়ার ফলে তাহাদের হৃদয় ও মনের অভ্যন্তরে যে পরিবর্তন নীরবে সম্পাদিত হইতেছে তাহারই একটি জীবন্ত চিত্র আমরা আমাদের নবান নাট্যকারদিগের নিকট পাইবার আশা করি। কিন্তু তাহার পরিবর্তে আমরা অধিকাংশ স্থলে পাইতেছি কতকগুলি বিলাতিভাবাপন্ন কাল্পনিক পরিবারভুক্ত স্নায়ুরোগগ্রস্ত যুবক-যুবতীর সমাজদ্রোহিতার অথবা তাহাদের যৌন মনোবৃত্তির অবাস্তব চিত্র। এ চিত্রগুলি যে পাশ্চাত্য “মনস্তাত্ত্বিক”

লেখকদিগের নিকট হইতে ধার করা তাহা বুঝিতে কষ্ট হয় না। বাস্তবিক এই শ্রেণীর নাটকগুলির নিদান খুঁজিতে গেলে “ফ্যাশান” ছাড়া আর বড় কিছু দেখা যাইবে না। আজ ইবসেন, কাল বার্নার্ড শ, তারপরদিন হয়ত কোন রাশিয়ান নাট্যকার শিক্ষিত তরুণদের চিত্ত অধিকার করিয়া বসিতেছেন এবং নাটকও তদনুসারে লিখিত হইতেছে। আর মাঝে মাঝে প্রেরণা যোগাইতেছেন—ফ্রয়েড বা ঐরূপ আর কোন মনস্তত্ত্ববিদ। বলা বাহুল্য, অত্যাশ্চর্য ফ্যাশানের ন্যায় এ ফ্যাশানও অধিক দিন স্থায়ী হয় না—আজ যিনি দেবতা কাল তাহাকে স্বচ্ছন্দে বিসর্জন দেওয়া হইয়া থাকে; এবং অত্যাশ্চর্য ফ্যাশানের ন্যায় এ ফ্যাশানও কেবল সমাজের উচ্চস্তরেই আবদ্ধ থাকে—জনসাধারণের হৃদয়ে এই সকল নাটক কোন রেখাপাত করে না।

যাহা হউক, অধুনা আমাদের নাটক ও বঙ্গালয়েব উন্নতির পক্ষে একটি বিশেষ শুভ লক্ষণ দেখা দিয়াছে। যখন প্রথম সাধাবণ

শিক্ষিত দর্শক ও অভিনেতার সংখ্যাবৃদ্ধি নাটক

ও বঙ্গালয়েব উন্নতির সহায়

বঙ্গালয় স্থাপিত হয় তখন তাহার প্রায় সকল

দর্শকই আসিত শিক্ষিত সম্প্রদায় হইতে।

কিন্তু সে সময়ে শিক্ষাব বস্তার খুব বেশী হয়

নাই, স্ত্রুতবাং যদিও তখন সপ্তাহে একবার মান অভিনয় হইত এবং থিয়েটারের সংখ্যাও অল্প ছিল, তথাপি বঙ্গালয়ে অনেক সময়ে দর্শকভাব ঘটিত এবং বঙ্গালয়েব অধ্যক্ষগণ নানা প্রলোভন দেখাইয়া দর্শক আকর্ষণ করিতে বাধ্য হইতেন। এই অবস্থার উন্নতি হইল তখন, যখন গিরিশচন্দ্র তাহার পৌৰাণিক নাটকসমূহ লেইয়া রঙ্গভূমে অবতারণ হইলেন। এই সকল নাটক শিক্ষিত অশিক্ষিত উভয় সম্প্রদায়কেই সমভাবে আকর্ষণ করিয়াছিল। ফলে দর্শক-সংখ্যা স্রুতঃই বাড়িয়া গিয়াছিল। তাহার পর কবি কাণায় লোক-সংখ্যা ও দেশে শিক্ষিতের সংখ্যা ক্রমশঃ বহুগুণে বৃদ্ধি পাইয়াছে। সোপকর্ণ কলিকাতায় এখন গণশালক্ষ লোক স্থায়ীভাবে বাস করে এবং বাংলা দেশ হইতে প্রতিবৎসর অর্ধলক্ষাধিক ছাত্র বিশ্ববিদ্যালয়ের বিভিন্ন পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হয়। জনসংখ্যার এই

অসম্ভব বৃদ্ধির সহিত থিয়েটারের দর্শক-সংখ্যাও যে যথেষ্ট পরিমাণে বর্ধিত হইয়াছে তাহা বলা বাহুল্য। ফলতঃ অসংখ্য সিনেমাগৃহকে দিনে তিনবার পূর্ণ করিয়াও এত দর্শক অবশিষ্ট থাকে যে, যদিও এখন থিয়েটারে সপ্তাহে ছয়দিন অভিনয় হয় তথাপি সেখানে দর্শকের বিশেষ অভাব হয় না। অধিকন্তু, শিক্ষিত দর্শকের সংখ্যা বাড়িয়া যাওয়াতে জটিল সামাজিক সমস্যা বা গভীর মনস্তত্ত্বমূলক নাটকের অভিনয়ের পক্ষে এখন আর ততটা বাধা নাই। কেবল দর্শকগণের মধ্যে নহে, অভিনেতৃবৃন্দের মধ্যেও শিক্ষিতদের সংখ্যা এখন যথেষ্ট পরিমাণে বাড়িয়া গিয়াছে। পূর্বে সাধারণ রঙ্গালয়ে বিশ্ববিদ্যালয়ে-শিক্ষিত অভিনেতা ছিল না বলিলেই হয়। এখন অনেক গ্র্যাজুয়েট ও আণ্ডার-গ্র্যাজুয়েট নটের ব্যবসায় অবলম্বন করিয়াছেন। অভিনেত্রীদের মধ্যেও শিক্ষিতাদের সংখ্যা ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইতেছে। বলা বাহুল্য, একপ অবস্থায় নাটকের ক্রমোন্নতি অবশ্যস্বাভাবী, কারণ শিক্ষিত জনমতের নিকট কোন অপকৃষ্ট বা হীন-রুচিজাত নাটক প্রশ্রয় লাভ করিতে পারিবে বলিয়া মনে হয় না। অতএব আমাদের রঙ্গালয়ের ভবিষ্যৎ উজ্জ্বল বলিয়াই বোধ হয়।

আমাদের আধুনিক নাট্যকারগণের মধ্যেও যে নাট্যপ্রতিভার অভাব নাই তাহা সকলেই স্বাকার করিবেন। কতকগুলি নাটকে

তাহারা যে শক্তির পরিচয় দিয়াছেন তাহা

আমাদের বর্তমান নাট্য-

কারগণের নিকট আমবা

অনেক আশা করিতে পারি

খুবই আশাপ্রদ এবং সেজন্য তাহারা শিক্ষিত

দর্শকগণের শ্রদ্ধা যথেষ্ট পরিমাণে আকর্ষণ

করিয়াছেন। বিশেষতঃ আমাদের নাটক

বর্তমান যুগোপযোগী করিয়া গড়িয়া তুলিবার জন্য ইহারা যে প্রশংসনীয় চেষ্টা করিয়াছেন ও করিতেছেন তাহার জন্য আমাদের রঙ্গালয়ের উন্নতিকামী ব্যক্তিমাতেই ইহাদিগকে ধন্যবাদ না দিয়া থাকিতে পারেন না। অবশ্য ইহাদের মধ্যে কেহ কেহ পশ্চিমের অযথা অনুকরণ বা অনুসরণ করেন নাই—এরূপ কথা বলিয়া আমি সত্যের অপলাপ করিতে চাহি না, কিন্তু আমি আশা করি তাহারা

অচিরে আপনাদের ভ্রম দেখিতে পাইবেন এবং অবিলম্বে এই ভ্রান্ত পথ হইতে প্রতিনিবৃত্ত হইবেন। জটিল সামাজিক ও মনস্তাত্ত্বিক সমস্যামূলক নাটক লেখার সকল উপাদান তাঁহারা এখন এখান হইতেই সংগ্রহ করিতে পারিবেন—তাহার জন্ত আর বিদেশীর নিকট ঋণ গ্রহণ করিবার কোন প্রয়োজন হইবে না। বর্তমান যুগ বিপ্লবের যুগ—পৃথিবীর সর্বত্রই এবং সমাজের সকল শ্রেণীরই মধ্যে ঘন্দ, সংঘাত ও বিপ্লব অবিরামগতিতে চলিতেছে। ফলে অগাধ সমাজের ন্যায় আমাদেরও সমাজ দিন দিন জটিল হইতে জটিলতর হইয়া উঠিতেছে—বিশেষতঃ স্বাধীনতালাভের পর আমাদেরকে নিত্য নানা সমস্যার সম্মুখীন হইতে হইতেছে। এ সময়ে আমাদের সমাজের প্রকৃত সমস্যা লইয়া নাটক রচিত হইলে কেবল আমাদের নাট্যসাহিত্যের উন্নতি হইবে না, পরন্তু আমাদের সমাজেরও যথেষ্ট মঙ্গল সাধিত হইবে।

কিন্তু স্মরণ রাখিতে হইবে, “বাঙালী” সমাজের অর্থ কেবল হিন্দু-সমাজ নয়, মুসলমানসমাজও এ সমাজের একটা খুব বড় অংশ। সে

সমাজের গতিপ্রকৃতি আমাদের নাট্যসাহিত্যে
বঙ্গরঙ্গালয়ে মুসলমান নাট্য-
কারের আবির্ভাব বাঞ্ছনীয় প্রতিফলিত হওয়া উচিত। কিন্তু মুসলমান

নাট্যকার ভিন্ন এ কাজ অগ্ৰ কাহারও দ্বারা সন্তোষজনক ভাবে সম্পাদিত হইতে পারে না। বর্তমান বিপ্লবকর ঘটনাবলীর সংঘাতে মুসলমান সমাজের অন্তস্তলে কি পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে বা হইতেছে তাহা কেবল তাঁহারাই দেখাইতে পারেন। কিন্তু চুঃখের বিষয়, এ পর্য্যন্ত কোন খ্যাতনামা মুসলমান নাট্যকার আমাদের মধ্যে আবির্ভূত হন নাই। বঙ্গদেশে মুসলমান সাহিত্যিক বা কবির অভাব নাই। তাঁহাদের মধ্যে অনেকেই সাহিত্যজগতে উচ্চাঙ্গ দাবী করিতে পারেন। মধ্যযুগে তাঁহারা বাংলার কাব্য-সাহিত্যকে কীরূপভাবে সমৃদ্ধিশালী করিয়া গিয়াছেন তাহা পূর্বে আলোচনা করিয়াছি। বর্তমানকালেও গল্পপট ও সঙ্গীত-রচনায় তাঁহারা যথেষ্ট কৃতিত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। কাজি নজরুল-প্রমুখ মুসলমান কবিদের মধুর সঙ্গীতসমূহ এখন বাংলার ঘাটে মাঠে গৃহে

সবত্র গীত হইয়া থাকে। বর্তমানকালের কয়েকখানি নাটকও যে নজরুল-রচিত সঙ্গীতের দ্বারা অলঙ্কৃত হইয়াছে, তাহা অনেকেই জানেন। যাহাদের হৃদয় হইতে একরূপ ভাব ও রসের ধারা প্রবাহিত হয় তাঁহারা যে উৎকৃষ্ট নাটক লিখিতে পারেন না ইহা বিশ্বাস করা যায় না। একথা সত্য যে, মধ্যযুগে তাঁহাদের লিখিত কাব্য ও পল্লীগীতি-সমূহ নাটকীয় উপাদানে বিশেষ সমৃদ্ধ থাকা সত্ত্বেও নানা কারণে সেগুলি হইতে নাটক গড়িয়া উঠিতে পাবে নাই, কিন্তু এখন আর সে সকল কারণ বর্তমান নাই। ফলে মুসলমান নায়ক-নায়িকা লইয়া এখন বহু নাটক হিন্দু নাট্যকারদের দ্বারা লিখিত হইয়াছে এবং তাহাদের মধ্যে অনেকগুলি বিশেষ সাফল্যলাভও করিয়াছে। কিন্তু এগুলির বিষয়বস্তু সাধারণতঃ আরব্য-উপন্যাসাদির ন্যায় গল্পগ্রস্থ হইতে বা ইতিহাস হইতে সংগৃহীত হইয়াছে। এগুলি হইতে বাঙালি মুসলমান সমাজের কোন পরিচয়ই পাওয়া যায় না। অথচ আমাদের পরম্পরের মধ্যে সহানুভূতি সৃষ্টি করিয়া আমাদের মিলনের পথ সুগম করিতে হইলে এ পরিচয় বিশেষ আবশ্যক। বাস্তবিক পরম্পরের সম্বন্ধে অজ্ঞতাই আমাদের মধ্যে এই সাম্প্রদায়িকতার সৃষ্টি করিয়াছে। বলা বাহুল্য, এ অজ্ঞতা দূর করিবার একটি প্রকৃষ্ট উপায়—সাম্প্রদায়িকতাবিরোধী নাটকের অভিনয়। এ চেষ্টা যে পূর্বে কখন হয় নাই তাহা নহে। ক্ষীরোদপ্রসাদ এ বিষয়েও পথপ্রদর্শন করিয়াছিলেন। তিনি তাহার “প্রতাপ-আদিত্য” নাটকে দেখাইয়াছেন যে, প্রতাপাদিত্য বাংলাব হিন্দু-মুসলমান ও খ্রীষ্টান—এই তিন সম্প্রদায়ের লোককেই—একসূত্রে গাথিয়া কার্যক্ষেত্রে অবতীর্ণ হইয়াছিলেন বলিয়াই এতটা সাফল্য লাভ করিতে পারিয়াছিলেন। প্রতাপ এই তিন সম্প্রদায় হইতেই সেনাপতি নিযুক্ত করিয়াছিলেন এবং সকলকেই সমান মর্যাদা দিয়াছিলেন। তিনি তাঁহার রাজধানীতে মন্দির-প্রতিষ্ঠা সহিত মসজিদ ও গির্জা নির্মাণেরও ব্যবস্থা করিয়াছিলেন। নাটকের একটা দৃশ্বে প্রতাপের সহিত ইশাখাঁর কণোপকথনসূত্রে প্রতাপের এই নীতি সুস্পষ্টভাবে

বাস্তব হইয়াছে। কিন্তু উভয় সম্প্রদায়কে সমভাবে আকর্ষণ করিবার জন্ত একরূপ নাটক উভয় সম্প্রদায়ভূক্ত লেখকদের দ্বারাই লিখিত হওয়া উচিত। এইজন্তই আমরা এসময়ে উপযুক্ত মুসলমান নাট্যকারের অভাব তীব্রভাবে অনুভব করিতেছি।

কিন্তু আমাদের মধ্যে একদল আমাদের নাটক অপেক্ষা রঙ্গমঞ্চের উন্নতির জন্তই যেন অধিকতর বাস্তব হইয়া পড়িয়াছেন বলিয়া বোধ হইতেছে। তাঁহাদের মতে, পাশ্চাত্য দেশের

রঙ্গালয়ের সাজসরঞ্জাম ও
দৃশ্যপটের জন্ত অতিরিক্ত
ব্যয়বাহুল্য অকতব্য

রঙ্গমঞ্চের দ্বারা আমাদের রঙ্গমঞ্চকে ঐশ্বর্য-
শালী করিয়া তুলিতে না পারিলে আমাদের
নাটকের ভবিষ্যৎ উন্নতির আশা নাই। কিন্তু

আমি মনে করি তাঁহাদের এ ধারণা ভ্রমাত্মক। পাশ্চাত্যেরা অজস্র মুদ্রা ব্যয় করিয়া এ বিষয়ে আমাদের অপেক্ষা কিছু অধিক দূর অগ্রসর হইয়াছেন সন্দেহ নাই। কিন্তু বিলাসপরায়াণ ধনীদের সাজসরঞ্জাম আড়ম্বর চিত্তচমৎকার হইলেও সকলের পক্ষে তাহা অনুকরণীয় নয়। আমাদের দেশের মত দরিদ্রদেশে রঙ্গমঞ্চের সাজসরঞ্জাম ও দৃশ্যপটাদির জন্ত ঐরূপ ব্যয় করিতে গেলে “টাকের দায়ে মনসা বিকাইয়া” যাইতে পারে। সুতরাং একরূপ স্থলে পাশ্চাত্যদের অনুকরণে এই সকল আনুষঙ্গিক ব্যাপারে ব্যয়বাহুল্য কিছুতেই সমর্থন করা যায় না। তৎপরিবর্তে নাটক ও অভিনয়ের উৎকর্ষের দিকেই আমাদের অধিকতর মনোযোগ দেওয়া উচিত। বলা বাহুল্য, রঙ্গমঞ্চ খুব উৎকর্ষ না হইলেও এ দুই বিষয়ে যথেষ্ট উন্নতি করা যায় এবং তাহাই রঙ্গালয়ের প্রকৃত উন্নতি, কারণ রঙ্গালয়ের মুখ্য উদ্দেশ্য অভিনয় দেখান, চিত্র-প্রদর্শন নয়। দৃশ্যের চমৎকারিত্ব কখনও নাট্যবস্তুর বা অভিনয়ের অভাব পূরণ করিতে পারে না। দৃশ্যপটাদি-বিহীন অনাচ্ছাদিত রঙ্গমঞ্চে মহাকবি সেক্সপিয়ার যাহা দেখাইয়া গিয়াছেন, পশ্চিমের আধুনিকতম যন্ত্র ও মহাবিশ্বায়কর দৃশ্যপটাদির সাহায্যেও তাঁহার বর্তমান উত্তরাধিকারিগণ তাহা দেখাইতে পারেন নাই। বলিতে কি, সেকালের নিরাভরণ “platform stage”-এর

স্থানে একালের মহৈশ্বর্যশালা “picture-frame stage”-এর প্রবর্তন কেবল নাট্যভিনয়ের ব্যয়বৃদ্ধি করিয়াছে মাত্র—তাহার ফলে নাটকের বিশেষ উন্নতি সাধিত হয় নাই। বলিয়াছি, platform stage আমাদের যাত্রার আসরের মতই ছিল এবং সেরূপ রঙ্গালয়ের একটা বিশেষ গুণ ছিল এই যে, সেখানে দর্শকগণের দৃষ্টি নাটকের উপরেই থাকিত এবং কেবল তাহারই রস তাহারা সম্পূর্ণ উপভোগ করিত। কিন্তু এখন বোধ হয় সাধারণ দর্শকেরা নাটক অপেক্ষা চিত্র-দর্শনের আনন্দই অধিকতর উপভোগ করিয়া থাকে। নাট্যকারেরাও অনেক সময়ে নাটকের রস বা বিষয়বস্তুর কথা না ভাবিয়া কি উপায়ে তাঁহাদের নাটকের মধ্যে চমকপ্রদ দৃশ্য দেখান যাইতে পারে তাহাই চিন্তা করিয়া থাকেন। নাট্যাধ্যক্ষ মহাশয়েরাও সাধারণতঃ এইরূপ নাটকের পক্ষপাতী, কারণ যাহা দ্বারা দর্শক আকৃষ্ট হয় তাহাই তাহাদের মতে উৎকৃষ্ট নাটক। কিন্তু নাটকের প্রকৃত উন্নতি সাধন করিতে হইলে এ মনোভাব আমাদের ত্যাগ করিতে হইবে, কারণ নাটক অপেক্ষা দৃশ্যপটের প্রতি অধিকতর মনোযোগী হওয়া প্রতিমা ছাডিয়া চলচিত্রের পূজার ন্যায়ই অসম্মত। আমাদের বোঝা উচিত, অলঙ্কার বা পরিচ্ছদের বাহুল্য সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি করা দূরে থাকুক, অনেক সময়ে তাহা ভারস্বরূপ হইয়া স্বচ্ছন্দ-গতিতে বাধা দেয়। এই কাবণেই আজ পাশ্চাত্যদেশে সেকালের ভূ-চুম্বী গাউন একালে “দেডহাতি গামছা”য় পরিণত হইয়াছে। স্ত্রীর বিষয় আমাদের গৃহলক্ষ্মীরাও “সবাস্ত্র গহনায় মোড়া” যে বর্বরতার লক্ষণ সেটা ক্রমশঃ উপলব্ধি করিতেছেন। বিলাতী বিবিদের ও দেশী মহিলাগণের এই রুচি-পরিবর্তন কেবল যে তাঁহাদের স্বাস্থ্য, সৌন্দর্য্য ও গতিব স্বাচ্ছন্দ্য বৃদ্ধি করিয়াছে তাহা নয়, পরন্তু একটা প্রকাণ্ড অর্থনৈতিক সমস্যাও সমাধান করিয়া দিয়াছে। আমাদের রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষগণও যদি এই সদৃষ্টান্ত অনুসরণ করেন তাহা হইলে যে কেবল তাঁহাদের ব্যয়-লাঘব হইবে তাহা নয়, পরন্তু নাটক ও অভিনয়ের উৎকর্ষসাধন-বিষয়ে তাঁহারা অধিকতর মনোযোগী হইতে পারিবেন।

উপসংহারে আমি নাটক-রচনার প্রকৃষ্ট প্রণালী-সম্বন্ধে দুই চারিটি কথা বলা আবশ্যক মনে করিতেছি, কারণ আমার বিশ্বাস আমাদের

বর্তমান নাট্যকারগণ এবিষয়ে উন্নতিসাধনের
নাটক-বচনাব পূর্বের বচনা-
কৌশল শিক্ষা করা উচিত জন্ম সচেষ্ট না হইলে আমাদের নাটকের

আশানুরূপ উন্নতিলাভের সম্ভাবনা নাই।

অন্যান্য কলাবিজ্ঞান ন্যায় এ বিজ্ঞানও আয়ত্ত করা যে শিক্ষা- ও সাধনা-
সাপেক্ষ—এ কথা ভুলিলে চলিবে না। এমন কি, গিরিশচন্দ্রের
ন্যায় প্রতিভাশালী নাট্যকারকেও যে সাফল্য অর্জন করিবার জন্ম
বহুবৎসর যাবৎ শিক্ষানবিশি করিতে হইয়াছিল তাহা পূর্বে বলিয়াছি।
কিন্তু চুঃখের বিষয়, আমাদের নবীন নাট্যকারদের মধ্যে অনেকে
এরূপ শিক্ষার প্রয়োজনীয়তা মোটেই অনুভব করেন না। তাহারা
সাধারণতঃ জনপ্রিয় নাটকসমূহ পাঠ করিয়া বা তাহাদের অভিনয়
দেখিয়া যেটুকু জ্ঞানলাভ করেন তাহারই উপর নির্ভর করিয়া নাটক
লিখিতে বসেন। ফলে তাহাদের নাটকগুলি আদর্শরূপে গৃহীত
নাটকসমূহেরই অনুকরণমাত্র হইয়া দাঁড়ায়। তাহাদের নাট্য-
প্রতিভার এইরূপ পবিণতি নিশ্চয়ই বাঞ্ছনীয় নয়। অবশ্য কেবল
ব্যাকরণ অধিগত করিয়া যেমন সাহিত্যিক হওয়া যায় না, সেইরূপ
কেবল নাট্যশাস্ত্রের সূত্র মুখস্থ করিয়া নাট্যকার হওয়া যায় না—
সেজন্য জন্মগত নাট্যপ্রতিভা আবশ্যিক। কিন্তু বলিয়াছি, প্রয়োগ-
কৌশল আয়ত্ত করিতে না পারিলে বিশিষ্ট প্রতিভাও কার্যকরী

হয় না। সুতরাং নাট্যকারমাত্রেরই এই সকল

ট্রাজেডি রচনা সম্বন্ধে
ভল্‌তেয়ারের উপদেশ

কৌশল শিক্ষার প্রয়োজন আছে। সুতরাং

বিষয়, বহু নাট্যশাস্ত্রবিশারদ মহাজ্ঞান নানা

উপদেশ দান করিয়া এই বিষয়ে শিক্ষার্থীদের পথ অনেকটা
সুগম করিয়া দিয়াছেন। এই সকল বিশেষজ্ঞ মহাজ্ঞানদের মধ্যে
বিখ্যাত ফরাসী দার্শনিক ও নাট্যকার ভল্‌তেয়ারের স্থান খুব
উচ্চে। তিনি উচ্চশ্রেণীর নাটক রচনা-সম্বন্ধে যে সকল উপদেশ
দিয়াছেন সেগুলি বাস্তবিক অত্যন্ত মূল্যবান। আমি শিক্ষার্থীদের

সুবিধার জন্য সেই সকল উপদেশের ক্রিয়দংশ এখানে উদ্ধৃত করিতেছি—

“Compact a lofty and interesting event in the space of two or three hours; bring forward the several characters only when each ought to appear; develop a plot as probable as it is attractive; say nothing unnecessary; instruct the mind and move the heart; be eloquent always and with the eloquence proper to every character represented.”

কিন্তু এই উপদেশগুলি এরূপ সংক্ষিপ্ত সূত্রাকারে দেওয়া হইয়াছে যে, বিনাব্যাখ্যায় ইহাদের মর্ম সম্যগ্রূপে হৃদয়ঙ্গম করা নবীন শিক্ষার্থীদের পক্ষে দুর্লভ হইবে বলিয়া বোধ হয়। সেইজন্য আমি এই সূত্রগুলির একটু বিস্তৃতভাবে টীকাটিপ্পনীসহ আলোচনা

করা আবশ্যিক মনে করিতেছি।—উক্তাংশে
উচ্চশ্রেণীর নাটকের বিষয়-
বস্তু ও ঘটনাপ্রণালী
ভল্ভেয়ার প্রথমেই বলিয়াছেন, উচ্চশ্রেণীর
নাটকের বিষয়বস্তু “lofty” এবং “interest-

ing”—মহৎ ও কৌতূহলোদ্দীপক—হওয়া উচিত। ক্ষুদ্র ঘটনা লইয়া উচ্চজাতীয় নাটক লেখা চলে না—“মেঘনাদ-বধ” ট্রাজেডির বিষয় হইতে পারে, “চুচুন্দর-বধ” নয়। কিন্তু বিষয় কেবল মহৎ হইলেই হইবে না, তাহা সাধারণের চিত্তাকর্ষক হওয়া চাই। কিন্তু সকল বিষয়েরই আকর্ষণী-শক্তি দেশকালপাত্রের উপর নির্ভর করে। সকলেই স্বীকার করিবেন যে, এদেশে কুরুক্ষেত্র-যুদ্ধের কাহিনী যে ভাবে সাধারণের হৃদয় স্পর্শ করিতে পারে, ট্রয়-যুদ্ধের কাহিনী তাহা পারে না। যাহা হউক, এইরূপে একটি ভাল নাটকীয় আখ্যান নির্বাচন করিবার পর, সেইটিকে এরূপ ভাবে “compact” অর্থাৎ সংক্ষিপ্ত ও সংহত করিয়া লইতে হইবে যে, দুই তিন ঘণ্টার মধ্যে নাটকটির অভিনয় শেষ হইতে পারে। নাটকের মধ্যে যখন যে চরিত্রগুলি আনা আবশ্যক কেবল সেইগুলি ভিন্ন নাট্যকার অথবা কোন আবাস্তর চরিত্রকে তথায় প্রবেশ করিতে দিবেন না এবং

যে কথা বলিবার প্রয়োজন নাই সেরূপ কথা কাহাকেও বলিতে দিবেন না—অর্থাৎ নাটকে প্রত্যেক চরিত্রের ও প্রত্যেক বাক্যের সার্থকতা থাকা চাই। কেবল চরিত্র ও বাক্য কেন, প্রত্যেক দৃশ্যও সার্থক হওয়া আবশ্যিক। আখ্যায়িকার মধ্যে যে সকল ঘটনার সহিত নাটকের মুখ্য ঘটনা বা উপপাত্ত বিষয়ের সাক্ষাৎ-সম্বন্ধ নাই সেগুলি বাদ দেওয়া যে অবশ্যকর্তব্য তাহা পূর্বে বলিয়াছি। তন্মিত্ত এমন কতকগুলি ঘটনা থাকে যেগুলির সহিত নাটকের সম্বন্ধ থাকিলেও রঙ্গমঞ্চে সেগুলি দেখাইবার সুবিধা বা প্রয়োজন হয় না। এই সকল ঘটনা নেপথ্যে ঘটাওয়া তাহার বিবরণ নাটকের কোন চরিত্রের মুখে দিলেই যথেষ্ট হয়। কোন কোন ঘটনা (যেমন উদ্বন্ধনে মৃত্যু) এরূপ বীভৎস যে রঙ্গমঞ্চে সেগুলি না দেখানই ভাল। পক্ষান্তরে এমন কতকগুলি ঘটনা থাকে যেগুলি প্রদর্শন করা অবশ্যকর্তব্য। সেগুলি না দেখাইলে নাটকের অঙ্গহানি হয়—তাহার আকর্ষণী-শক্তি কমিয়া যায়। “চৈতন্য-লীলা”-নাটকের জগাইমাধাই-উদ্ধাবের দৃশ্য এইরূপ দৃশ্য। ইহা যদি নেপথ্যে ঘটান হইত, তাহা হইলে দর্শকমাত্রেই ক্ষুব্ধ হইতেন সন্দেহ নাই। সুপ্রসিদ্ধ নাট্যসমালোচক

William Archer সেইজন্য এরূপ দৃশ্যের নাম
অবগুপ্রদর্শনীয় দৃশ্যাবলী

দিয়াছেন “obligatory scenes”—অবশ্য-

প্রদর্শনীয় দৃশ্যাবলী। যিনি নাটকের জন্ত নির্বাচিত আখ্যায়িকা হইতে এই সকল দৃশ্য অভ্যাস্তভাবে বাছিয়া লইতে পারেন, তিনি যথার্থ নাট্যপ্রতিভার পরিচয় দেন। কিন্তু উৎকৃষ্ট ও চিত্তাকর্ষক দৃশ্যগুলি কেবল বাছিয়া লইলেই চলিবে না, নাটকের প্লট গাড়িয়া তুলিবার সময়ে সেগুলিকে এমন ভাবে সাজাইতে হইবে যে, ঘটনা-পরম্পরার ধারাবাহিকতা যেন কোনরূপে নষ্ট না হয়।

নির্বাচিত আখ্যানকে অধিকতর মনোজ্ঞ করিবার জন্ত নূতন ঘটনা-সৃষ্টির অধিকার অবশ্য নাট্যকারের আছে, কিন্তু সেই সঙ্গে কোন ঘটনা যাহাতে সম্ভাব্যতার সীমা অতিক্রম না করে সেদিকেও তাঁহাকে দৃষ্টি রাখিতে হইবে। এখানে “সম্ভাব্যতা” শব্দের অর্থ দেশকালপাত্রের

সহিত কার্যের সামঞ্জস্য। যাহা একের পক্ষে বা একসময়ে বা এক-

নাটকে “সম্ভাব্যতা” শব্দের
অর্থ—চরিত্রের সহিত
কাব্যের সামঞ্জস্য

স্থানে সম্ভবপর তাহা অগ্নের পক্ষে বা অগ্নসময়ে
বা অগ্নস্থানে সম্ভবপর না হইতে পারে। সুতরাং
কোন কার্যের বা ঘটনার সম্ভাব্যতা বিচার

করিতে হইলে স্থানকালপাত্রের বিষয় বিবেচনা করিতে হইবে।
অলৌকিক বা অসাধারণ ঘটনামাত্রকেই “অসম্ভব” বলা যায় না।
নাট্যকার যদি কাহাকেও দৈত্যাদানবদেবতার ন্যায় অলৌকিক
শক্তিসম্পন্ন ব্যক্তিরূপে অঙ্কিত করিয়া থাকেন, তাহা হইলে তাহাকে
দিয়া তিনি যে কোন অলৌকিক কার্য করাইতে পারেন। এই
কারণে, আলাদিনের “প্রদাপ-দৈত্য” যখন চীনদেশ হইতে একটা
প্রকাণ্ড রাজপ্রাসাদ তুলিয়া আনিয়া এক রাত্রের মধ্যে তাহা আফ্রিকা
মহাদেশের এক প্রান্তে বসাইয়া দেয় তখন কেহই বিস্মিত হন না।
কিন্তু নাট্যকার যদি কোন সাধারণ লোককে দিয়া সেরূপ কোন কার্য
করাইতে চান তাহা হইলে তৎপূর্বে তাঁহাকে দেখাইতে হইবে সেরূপ
শক্তি সে কিরূপে কোথা হইতে অর্জন করিয়াছে। এই জগুই
কুরুক্ষেত্রে দুর্বল জয়দ্রথের হস্তে মহাবল ভীমের পরাভব দেখাইবার
পূর্বে জয়দ্রথের তরুণযোগী বরলাভের কথা কবি আমাদের
জানাইয়া দিয়াছেন। দুঃখের বিষয়, আমাদের শ্রেষ্ঠ নাট্যকারদের
মধ্যেও কেহ কেহ অনেক সময়ে এই সোজা কথাটা ভুলিয়া যান।
দৃষ্টিশাস্ত্ররূপ, দ্বিজেন্দ্রলালের “ভীষ্ম” নাটকে ক্ষুদ্র শাল্যবাহুর হস্তে
ভারতের অধিতায় বার ভাঙের হীন লাঞ্ছনার কথা পুনরায় উল্লেখ করা
যাইতে পারে। গ্রন্থকার এই অসম্ভব ঘটনার যে কারণ দেখাইয়াছেন
তাহা নিতান্ত হাস্যকর। একটি অসির অভাবেই নাকি মহারথ ভীষ্ম
পক্ষাঘাতগ্রস্ত রোগীর ন্যায় এত দুর্বল হইয়া পড়িয়াছিলেন যে শাল্যের
অনুচরদের কাহারও হস্ত হইতে একটা অস্ত্র কাড়িয়া লইবার বা তাহা-
দিগকে কোনরূপ বাধা দিবার ক্ষমতা পর্য্যন্ত তিনি হারাইয়াছিলেন!
ইদানীং রাজনৈতিক উত্তেজনার সুবিধা গ্রহণ করিয়া যে সকল তথা-
কথিত “ঐতিহাসিক নাটক” লিখিত হইয়াছে, তাহার লেখকগণের

মধ্যে অনেকে বীররসের অতিরিক্ত উচ্ছ্বাস দেখাইতে গিয়া সম্ভাব্যতার প্রায় সকল সীমা অতিক্রম করিয়াছেন। তাঁহাদের একটা বিশেষ কোণ দেখা যায় “জোআন্ অব্ আর্ক্” স্থিতির দিকে, কারণ এইরূপে এক সঙ্গে বীরত্ব ও রোমান্সের পরাকাষ্ঠা দেখাইবার সুবিধা হয়। এই সকল “জোআন্” কোন রাজকুমারী বা সন্ন্যাসিনী বা ঐজাতীয় অথবা কোন মূর্তিতে সহসা আবির্ভূত হন এবং ঐতিহাসিক জোআন্ অপেক্ষা যে তাঁহারা অধিকতর “অঘটনঘটনপটীয়সী” তাহাব প্রমাণ দিতে তাঁহাদের অণুমান্ত বিলম্ব হয় না। একটা উদাহরণ দিই। দৃশ্য—রাজসভা। রাজা, মন্ত্রী, সেনাপতি প্রভৃতি রাজ্যের যাবতীয় সম্ভ্রান্ত ও বিজ্ঞ ব্যক্তি সভায় চিন্তামগ্ন অবস্থায় উপবিষ্ট রহিয়াছেন। প্রবল শত্রু রাজ্য আক্রমণ করিতে আসিতেছে, কিন্তু সেনাপতি জানাইয়া দিয়াছেন যে, রাজ্যে সৈন্যসামন্ত যুদ্ধসরঞ্জামাদি প্রয়োজনীয় সকল দ্রব্যেরই একান্ত অভাব। এরূপ স্থলে বুদ্ধিমান ব্যক্তি যাহা করেন, অনেক চিন্তার পব রাজা তাহাই করিলেন—তিনি শত্রুর সহিত সন্ধি করাই স্থির করিলেন। আর রক্ষা আছে? অমনই কোথা হইতে ঘোড়শী রাজকন্যা অর্ধ-প্রসাধিত অবস্থায় বিদ্রূপদর্শিতে ছুটিয়া আসিয়া তীব্রস্বরে বলিলেন, “কি! সন্ধি! না তা কিছতেই হোতে পারে না। আর কেউ যুদ্ধ না করে, আমি একাই যুদ্ধ কোরব।” রাজকন্যা বালিকা—যুদ্ধবিদ্যায় একেবারেই অনভিজ্ঞা ও অনভ্যস্তা—জোআন্ অব্ আর্কের মত তিনি কোন দৈবশক্তি লাভ করেন নাই বা প্রত্যাশ প্রাপ্ত হন নাই—কিন্তু তাহা হইলে কি হয়? প্রায় সকলেই—বিশেষতঃ দর্শকবৃন্দ—তাঁহার সেই বীরবাক্যে অত্যন্ত উৎসাহিত হইয়া পড়িলেন এবং তাহার ফলে রাজকুমারীর প্রশংসাধ্বনিতে সমস্ত রজভূমি মুখরিত হইয়া উঠিল। রাজকুমারীও এই অসাধারণ বিজয়লাভের পর নিশ্চিন্তমনে তাঁহার প্রসাধনকার্য্য সমাপন করিতে প্রস্থান করিলেন। বলা বাহুল্য, নাট্যকারগণ কেবল এই হাততালির লোভেই এরূপ দৃশ্য দেখাইয়া থাকেন, নতুবা ইহার অস্বাভাবিকতা বা অসম্ভাব্যতা যে তাঁহারা দেখিতে পান না, ইহা বিশ্বাস করা যায় না।

অতএব দেখা যাইতেছে, নাটককে অনবত্ত করিয়া তুলিতে হইলে তাহা হইতে যাহা কিছু অনাবশ্যক, অবাস্তব ও অসম্ভব তাহা সমস্তই নিষ্করণভাবে পরিবর্জন করিতে হইবে। এইরূপে অপ্রয়োজনীয়

অবাস্তব, অসম্ভব ও
অপ্রয়োজনীয় ঘটনাদি বাদ
দিলে নাটকের প্রকৃত
সৌন্দর্য্য বাড়ে বই কমে না।

ঘটন, দৃশ্য ও চরিত্র বাদ দেওয়ার ফলে
নাটকের কলেবর হ্রাসপ্রাপ্ত হয় বটে, কিন্তু
নিপুণহস্তে কর্তিত রত্নের ন্যায় তাহার মূল্য
যথেষ্ট পরিমাণে বাড়িয়া যায়। একজন

সূক্ষ্মদর্শী নাট্যসমালোচক ঠিকই বলিয়াছেন, “In the drama, as in all other departments of poetry, the half is often greater than the whole.” এইজন্য অভিজ্ঞ নাট্যকারগণ সকল সময়ে আখ্যানবস্তুর নারভাগ পরিত্যাগ করিয়া কেবল ক্ষারভাগ গ্রহণ করেন এবং নাটকের উদ্দেশ্য ও লক্ষ্যের প্রতি দৃষ্টি রাখিয়া কেবল প্রয়োজনীয় ঘটনা ও মুহূর্ত্তগুলি উজ্জ্বলভাবে ফুটাইয়া তোলেন। তাহার ফলে নাটকের রস একরূপ জমাট বাঁধিয়া উঠে যে, শ্রোতৃবর্গ তাহা আশ্বাদ করিয়া অপার আনন্দ উপভোগ করেন। অনেক সময়ে এই উদ্দেশ্যে বিভিন্ন স্থানে ও বিভিন্ন কালে সংঘটিত (কিন্তু পবম্পরের সহিত সম্বন্ধযুক্ত) ঘটনা একই দৃশ্যে দেখাইতে হয়। ইহাতে সত্যের মর্যাদা ক্ষুণ্ণ হয় না, পরন্তু তাহা স্পষ্টতর হইয়া উঠে। গিরিশচন্দ্রের “চৈতন্য-লীলা” নাটকান্তর্গত জগাই মাধাইয়ের উদ্ধারের দৃশ্যটিকে এ নিয়মেরও উদাহরণ-স্বরূপ গ্রহণ করা যাইতে পারে। নিত্যানন্দকে আহত করিবার পর হইতে অন্ততপ্ত জগাই-মাধাইয়ের বৈষ্ণববর্ম গ্রহণপূর্বক হরিনামে রত হওয়া পর্য্যন্ত সমস্ত ব্যাপারটি বস্তুতঃ একই দিনে বা একই স্থানে ঘটে নাই। সুতরাং ঘটনাটির প্রত্যেক অংশ পৃথক্ ভাবে রঙ্গালয়ে প্রদর্শন করিতে হইলে একাধিক দৃশ্যের প্রয়োজন হয়। কিন্তু “চৈতন্য-লীলা”র মত নাটকে একরূপ একটি অপেক্ষাকৃত গোণ ঘটনার জন্ম যদি দুই তিনটি দৃশ্য সন্নিবেশ করা যায় তাহা হইলে নাটকের গতি স্বভাবতই মন্থর ও বিরক্তিকর হইয়া উঠে। সেই জন্ম উক্ত নাটকে এই সকল

ঘটনা সংক্ষিপ্ত করিয়া লইয়া একই দৃশ্যে প্রদর্শিত হইয়াছে। ইহাতে দৃশ্যটির সৌন্দর্য্য ও মাধুর্য্য যথেষ্ট পরিমাণে বর্ধিত হইয়াছে, অথচ সত্যের কিছুমাত্র ব্যত্যয় হয় নাই, কারণ একই ব্যাপারের বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন সময়ে সংঘটিত হইলেও, আদি হইতে অন্ত পর্য্যন্ত সমস্ত ঘটনা প্রকৃতপক্ষে একটি।

ইহাব পর ভল্‌তেয়ার বলিয়াছেন, নাটক কেবল হৃদয়গ্রাহী হইলে চলিবে না, শিক্ষাপ্রদও হওয়া চাই। যাহাতে ভাবুক ও চিন্তাশীল—উভয় প্রকার দর্শকই—তৃপ্তিলাভ করিতে পাবেন নাট্যকারের সে ব্যবস্থা করা উচিত। আমাদের দেশে নাটকের এই আদর্শই যে চিরকাল গৃহীত হইয়া আসিয়াছে, তাহা পূর্বে বলিয়াছি। গির্বিশচন্দ্র-ক্ষীরোদপ্রসাদাদি নাট্যকারগণ যে এই আদর্শই অনুসরণ করিয়াছিলেন তাহা আমি যথাস্থানে দেখাইয়াছি।

পরিশেষে ভল্‌তেয়ার নাটকের ভাষা কিকপ হওয়া উচিত একটি ক্ষুদ্র বাক্যে তাহাবও সংক্ষেপে দিয়াছেন। বাস্তবিক নাটকের বিষয় ও দৃশ্য-নিশ্চয়াদি ঠিকমত হইলেও ভাষা যদি শুদপযোগী না হয় তাহা হইলে নাট্যকারের সমস্ত শ্রম ফিল হইয়া যাঠিতে পারে। সুতরাং নাটকের ভাষা কিকপ হওয়া উচিত সে বিষয়ে একটা সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া আবশ্যিক। কেহ কেহ বলেন, নাটক যখন কতকগুলি দিয়া ও তৎসংক্রান্ত কথোপকথনের সমাপ্তি মাত্র, তখন তাহাব মধ্যে কাব্য বা স্মার্তজিত সাধভাষা প্রয়োগের স্থান নাই কারণ সাধারণ কথাবার্তায় আমরা সেকপ ভাষা ব্যবহার করি না। কিন্তু এ মত যে সকল স্থানে খাটে না, তাহা আমরা জগতের শ্রেষ্ঠ নাটকসমূহ পড়িলেই বুঝিতে পারি। এই সকল নাটকের অনেক উৎকৃষ্ট চরিত্রকে প্রায় পড়ে বা ছন্দোযুক্ত গড়ে কথোপকথন করিতে দেখা যায় এবং আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সেই সকল কথা আমাদের অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হওয়া দূরে

নাটকে প্রাবিশেষে সাধু-
ভাষা ব্যবহারের উপযোগিতা

থাকুক, আমরা সেগুলি হইতে অনিবর্তনীয় আনন্দ লাভ করিয়া থাকি। যদি সেগুলিকে “কথ্য” অর্থাৎ সাধারণ চলতি ভাষায় রূপান্তরিত করিয়া দেওয়া হয়, তাহা হইলে সমস্ত নাটকটি নীরস নিশ্চাণ হইয়া পড়ে। বস্তুবিক মূল্যবান সাজসজ্জা, মনোহর দৃশ্যপট, বিচিত্রবর্ণের আলোক প্রভৃতি যেমন অভিনয়ের সৌষ্ঠব বৃদ্ধি করে, শব্দের মাধুর্য্য ও গান্ধার্য্য তেমনই নাটককে অধিকতর হৃদয়গ্রাহী করিয়া তুলে। ভাষা ভাবের পরিচ্ছদস্বরূপ। যে সকল অভিনেতা রাজা মহারাজা প্রভৃতি ভূমিকায় অভিনয় করেন, তাঁহাদের পদমর্যাদাদি ফুটাইয়া তুলিবার জ্ঞান যেমন তাঁহাদিগকে তত্পরযুক্ত পরিচ্ছদে ভূষিত হইতে হয়, উচ্চভাবসমূহকে সুপরিষ্কৃত ও হৃদয়গ্রাহী করিবার জ্ঞানও তেমনই সেগুলিকে অনেক সময়ে সুন্দর ভাষায় প্রকাশ করিবার প্রয়োজন হয় এবং এ বিষয়ে “চলতি” ভাষা অপেক্ষা “সংস্কৃতানুসারিনী” সাধুভাষা যে অধিকতর উপযোগী তাহা বলা বাহুল্য। মাধুর্য্যে, গান্ধার্য্যে ও বাঞ্ছনাশক্তিতে সংস্কৃত ভাষাকে অপরাহ্নের বলিষ্ঠও অতুষ্কিত হয় না। ইহার সাহায্যে অতি অল্প কথায় উচ্চতম ভাব প্রকাশ করা যায়, তত্পরি ইহার মধুর বাঞ্ছার আমাদের কর্ণে চিরদিন অমৃত বর্ষণ করে। বিশেষতঃ এই সজীত-প্রিয় দেশে এরূপ স্তম্বরবিশিষ্ট ভাষার যে একটা স্বাভাবিক আকর্ষণী-শক্তি আছে তাহা সকলেই স্বীকার করিবেন। ফলে আমাদের নাট্যকারগণ ইহার যথেষ্ট সদ্যবহার করিয়া থাকেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ ক্ষীরোদপ্রসাদেব “প্রতাপ-আদিত্য” নাটকে চণ্ডীবরের সহিত বিজয়ার কথোপকথনের দৃশ্যটির উল্লেখ করা যাইতে পারে। এই সুন্দর দৃশ্যটি দর্শকগণকে কিরূপ মুগ্ধ করে তাহা সকলেই জানেন। একটু চিন্তা করিলেই দেখা যাইবে যে, দৃশ্যটির এই মোহিনীশক্তির মুখ্য ভিত্তি হইতেছে ভাব ও ভাবার অপূর্ব সমন্বয়। যদি ইহার ভাষা পরিবর্তন করিয়া চলতি ভাষা ব্যবহার করা যায়, তাহা হইলে মুহূর্ত-মধ্যে যে ইহার সকল মাধুর্য্য ও গান্ধার্য্য তিরোহিত হইয়া যাইবে, তাহাতে সন্দেহ নাই।

নাটকে পত্ন-ব্যবহার সম্বন্ধেও এই কথা বলা যায়। অনেক ভাব পড়ে যেমন সুন্দর, সরস ও সংক্ষিপ্ত আকারে প্রকাশ করা যায়, গল্পে তেমন পারা যায় না। সেই জন্য অনেক নাট্যকার এরূপ স্থলে

নাটকে পত্নের ব্যবহার
কোথাও সম্ভব

পত্নের ব্যবহারই সমীচীন মনে করেন। বস্তুতঃ

অগাধ শিল্পার হায়ে নাট্যকারেবও দৃষ্টি থাকে

সৌন্দর্য্যস্থতির দিকে—যে ভাবে যখন যে কথাটি

বলিলে তাহা দর্শকগণের হৃদয়গ্রাহী হয়, তিনি সেই ভাবে তাহা বলেন এবং শক্তি থাকিলে ইহার জন্য গল্প ও পত্ন উভয়বিধ আয়ুধই তিনি সমানভাবে ব্যবহার করেন। উদাহরণস্বরূপ গিরিশচন্দ্রের “বিল্বমঙ্গল” নাটকটি গ্রহণ করা যাইতে পারে। এই নাটকের প্রথম দৃশ্যে আমরা বিল্বমঙ্গলকে এক প্রেমমগ্ন সরল যুবকরূপে দেখিতে পাই। তাহার কথাবার্তাও ওদম্বকপ—খুব সরল চল্লি ভাষায় সে তাহার প্রাণের কথা ব্যক্ত করে। কিন্তু দ্বিতীয় অঙ্কের শেষ দৃশ্যে যখন চিন্তামণি-কড়ক ভৎসিত হইয়া তাহার প্রাণের মধ্যে ভাবন বাড় উঠিল এবং সেই বটিকা-বিক্ষুব্ধ হৃদয় মধ্যে সে আপনাকে নিতান্ত একা বলিয়া অনুভব করিল, তখন সে নদীস্থিত শবদেহেব দিকে চাহিয়া আবেগভরে বলিয়া উঠিল—

“এই পরিণাম !

এই নরদেহ—জলে ভেসে যায়,

ছিড়ে খায় কুকুর শৃগাল,

কিন্দা চিতাভস্ম পবন উড়ায় !

এই নারী—এরও এই পরিণাম !

নশ্বর সংসারে,

তবে হায় ! প্রাণ দিছি কারে ?

কার তরে শবে করি আলিঙ্গন—

দারুণ বন্ধনে ছায়ায় বাঁধিয়া রাখি ?

ওই উষা—ও’ও ছায়া।

মিথ্যা—মিথ্যা—মিথ্যা এ সকলি।

হেরি আজ নিবিড় আঁধার ;—
 আমি কার, কে আছে আমার ?
 কার তরে জীবনের উত্তাপ বহন ?
 শূন্য অভিপ্রায়ে,
 ঘুরিতেছি নশ্বর-নশ্বর ছায়া মাঝে !
 কোথা, কে আছে আমার ?
 দেখা দাও, যদি থাক কেহ—
 জুড়াই প্রাণের জ্বালা,
 প্রাণমন করি সমর্পণ ।”

হৃদয়ের অন্তস্তল হইতে উদ্ভূত এই অপূর্ব উচ্ছ্বাস কি ছন্দো-
 যতিহীন গঞ্জে এইরূপে স্তম্ভভাবে ব্যক্ত হইতে পারিত ? এমন কি,
 এখানে মিত্রাক্ষর বা মাইকেলী অমিত্রাক্ষর ছন্দ ব্যবহার করিলেও
 ইহার শক্তি ও স্বাভাবিকতা যথেষ্ট পরিমাণে কমিয়া যায়, কারণ
 এখানে বিদ্বন্মন্ডলের চিন্তাস্রোত ঠিক ধারাবাহিক ভাবে প্রবাহিত
 হইতেছে না—একটির পর আর একটি চিন্তা আসিয়া তাহার হৃদয়
 আকুল করিতেছে। এই খণ্ড খণ্ড চিন্তাধারা প্রকাশ করিবার জন্য
 যে ভাঙ্গা অমিত্রাক্ষর ছন্দই সর্বাপেক্ষা উপযোগী তাহা বলা বাহুল্য।

এইরূপে নাটকের ভাষা সকল প্রকারই হইতে পারে, কিন্তু সকল
 সময়েই স্থান-কাল-পাত্রের সহিত তাহার সামঞ্জস্য থাকা দরকার।
 কেবল তাহাই নহে, প্রত্যেক চরিত্রের মুখে এমন কথা বসাইতে
 হইবে যাহা দর্শকগণের চিত্ত আকৃষ্ট করিতে পারে। যে সকল
 কথা দর্শকদিগের মনে ছাপ দিতে পারে না সে সকল কথা যত
 কম কওয়া যায় ততই ভাল। কোন্ অবস্থায় কোন্ চরিত্রের মুখে
 কোন্ কথা দিলে তাহা সর্বাপেক্ষা হৃদয়গ্রাহী হয় তাহা প্রতিভাবান
 নাট্যকারেরা তাঁহাদের সহজজ্ঞান হইতে বুঝিতে পারেন এবং
 তদনুসারে তাঁহারা বাক্য প্রয়োগ করেন। এই প্রকার বাক্যপটুতা
 নাট্যপ্রতিভার একটি বিশেষ লক্ষণ ও নাটকের সাফল্যের একটি
 প্রকৃষ্ট উপায়। ভল্টেয়ার তাই বলিয়াছেন, “Be eloquent

always and with the eloquence proper to every character represented,” অর্থাৎ সকল সময়ে প্রত্যেক পাত্র বা পাত্রীর মুখে

নাটকের ভাষা সর্বত্র চরিত্র
ও সমরোপযোগী হওয়া
উচিত

এমন কথা বসায় যাহা একেবারে শ্রোতার
মর্মস্থানে গিয়া আঘাত করিতে পারে, কিন্তু
তাহা যেন চরিত্রোপযোগী হয়, কারণ চরিত্রের

সহিত যে ভাষা সঙ্গতি রক্ষা করিয়া চলে না তাহা কখনও লোককে
মুগ্ধ করিতে পারে না। “নীলদর্পণ” নাটকে তোরাপের প্রত্যেক
কথাটি দর্শকগণকে আকুল করিয়া থাকে, তাহার কারণ তাহার ভাষা
অমার্জিত হইলেও তাহার ভিতর দিয়া তাহার প্রকৃত প্রাণের কথা
ফুটিয়া উঠিয়াছে। তোরাপের মুখে যদি বিশুদ্ধ ভাষা বসাইয়া দেওয়া
হয় বা “জ্ঞান” নাটকের জ্ঞানার অগ্নিময় বাক্যাবলী যদি চলতি ভাষায়
রূপান্তরিত করা যায় তাহা হইলে তাহাদের বর্তমান মর্মস্পর্শিনী শক্তি
কতটা কমিয়া যায় তাহা আমরা সহজেই অনুমান করিতে পারি।

ভুলভেয়ার আর একস্থানে বলিয়াছেন, নাটকে simile বা
উপমা-লঙ্কার অপেক্ষা metaphor বা রূপকালঙ্কারের ব্যবহারই

নাটকে উপমা-লঙ্কার
অপেক্ষা রূপকালঙ্কারের
ব্যবহার অধিকতর উপযোগী

অধিকতর ফলপ্রদ, কারণ metaphor হৃদয়
হইতে সোজা বাহির হইয়া আসে, কিন্তু simile
বিচার-বুদ্ধির সাহায্যে রচিত হয়—“A

metaphor when it is natural belongs to passion ; but a
simile belongs only to intelligence.”—সুতরাং metaphor-এর
স্বাভাবিকতা ও আবেগ simile-তে পাওয়া যায় না। সেইজন্য
কবির হৃদয়ের গভীরতর আবেগসমূহ প্রকাশ করিতে হইলে
রূপক-অলঙ্কার ব্যবহার করাই সকল সময়ে যুক্তিসঙ্গত বলিয়া মনে
করেন। ম্যাক্বেথের “Out, out, brief candle” অথবা যোগেশের
“আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল !”—এক একটি জমাটবাঁধা
দীর্ঘশ্বাস—বক্তার সমস্ত প্রাণ মথিত করিয়া এ কথাগুলি নির্গত
হইয়াছে। যদি এই দুইটিকে উপমা-অলঙ্কারের সাহায্যে প্রসারিত
করা যায় তাহা হইলে মুহূর্তমধ্যে ঐ দীর্ঘশ্বাস তরল হইয়া

বাতাসে উড়িয়া যাইবে—আমাদের “কানের ভিতর দিয়া মরমে পশিবার” আর অবকাশ পাইবে না। সেক্সপিয়ার যখন তরুণ ছিলেন, তখন তিনি অগ্ন্যাণ্ড লেখকের ন্যায় স্বভাবতই সাহিত্যিক-সমাজে নাম কিনিবার জ্ঞান ব্যগ্র ছিলেন এবং সেইজন্ম তাঁহার প্রথম বয়সের লেখাতে উপমার ছড়াছড়ি, শব্দালঙ্কারের বাড়াবাড়ি দেখিতে পাওয়া যায়। তাহার পর তিনি যত পরিপক্বতা লাভ করিতে লাগিলেন, ভাব রস ও নাটকীয় ক্রিয়াদির উপরেই তাঁহার মনোযোগ তত বেশী আকৃষ্ট হইতে লাগিল। সেই সঙ্গে তিনি উপমাদির পরিবর্তে রূপক-অলঙ্কার অধিকতর ভাবে ব্যবহার করিতে আরম্ভ করিলেন, কারণ, উপরেই বলিয়াছি, হৃদয়ের অনির্বচনীয় গভীর ভাবসমূহকে সংক্ষিপ্ত অথচ সরস ভাবে প্রকাশ করিতে রূপক-অলঙ্কারের যেরূপ শক্তি আছে উপমাদি অলঙ্কারের সেরূপ নাই। সেক্সপিয়ারের প্রথম বয়সের লেখা নাটকগুলির সহিত তাঁহার পরিণত বয়সে রচিত “ম্যাক্বেথ” প্রভৃতির তুলনা কবিলে সকলেই এই সত্য উপলব্ধি করিতে পারিবেন।

নাটকের আর একটি প্রধান সমস্যা—সুষ্ঠু ও স্বাভাবিক ভাবে নাটকের উপসংহার করা। নির্বিঘ্নে সমস্ত পথ অতিক্রম করিয়া আসিয়াও অনেক নাট্যকারকে এইখানে আসিয়াই হেঁচট খাইতে দেখা যায়। অথচ সুসঙ্গত ও সুশোভন সমাপ্তির উপর নাটকের সাফল্য বহুল পরিমাণে নির্ভর করে। একটা কথা আছে, “যার শেষ ভাল তার সব ভাল।” নাটকের গক্ষেও এ কথা খাটে। কিন্তু নাটকের “শেষ ভাল”র অর্থ সকল সময়ে “মধুব-মিলন” নয়। জীবন-রঙ্গভূমিতে নানা ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতে চরিত্রবিশেষ কিরূপ পরিণতি লাভ করে তাহাই দেখান নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য। সুতরাং নাটকের উপসংহার অঙ্কিতচরিত্রের বৈশিষ্ট্যের উপর নির্ভর করে। যে নাট্যকার নাটকের প্রধান চরিত্রসমূহের বৈশিষ্ট্য এবং পারিপার্শ্বিক অবস্থা ও ঘটনার সংঘাতের ফলে তাহার প্রতিক্রিয়ার প্রতি লক্ষ্য

নাটকের আশাংশের সহিত
উপসংহারের সামঞ্জস্য
পাকা উচিত

রাখিয়া নাটকের যথোপযুক্ত উপসংহার করিতে পারেন তিনিই শ্রেষ্ঠ নাট্যকারদের মধ্যে গণ্য হইতে পারেন। সেক্সপিয়ার এ বিষয়ে অসাধারণ দক্ষতা প্রদর্শন করিয়াছিলেন। তাঁহার শ্রেষ্ঠ নাটকসমূহে তিনি দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছেন,—“Character is destiny”—চরিত্রই নিয়তির জনক। হ্যামলেট, ওথেলো, ম্যাকবেথ প্রভৃতি নাটকে তিনি এই সত্য সুন্দরভাবে প্রতিপাদন করিয়াছেন। তিনি দেখাইয়াছেন, এই সকল নাটকের নায়কেরা বিশেষ গুণবান হইলেও তাঁহাদের প্রত্যেকের একটি করিয়া জন্মগত দুর্বলতা ছিল এবং তাহাই ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতে ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইয়া অবশেষে তাঁহাকে ধ্বংসমুখে নিক্ষেপ করিয়াছিল। বাস্তবিক বীজের মধ্যেই ফল নিহিত থাকে—এক প্রকার বীজ হইতে অগ্ন প্রকার ফল উৎপন্ন হওয়া স্বভাববিরুদ্ধ। যে নাটকের স্বাভাবিক গতি মিলনের দিকে, তাহাকে ট্রাজেডির গোবব দিবার জন্ম যদি নায়ক বা নায়িকাকে শেষ মুহূর্তে বিনা কারণে বজ্রাঘাতে বা জলে ডুবাইয়া মারা যায় তাহা হইলে সে বেচারির সহিত নাটকেরও অপমৃত্যু ঘটে। পক্ষান্তরে, রবীন্দ্রনাথের “বিসর্জন” নাটকের ন্যায় যে নাটকের স্বাভাবিক প্রণতি ট্রাজেডির দিকে—যাহার মেরুদণ্ড ‘ট্রাজিক’ উপাদানে নির্মিত—তাহাকে জোর করিয়া ‘মিলনান্ত’ করিতে চেষ্টা করা বুদ্ধিমানের কার্য নয়। প্রকৃত নাটকের প্লট একটি অখণ্ড ও সম্পূর্ণ কাহিনী লইয়া রচিত হয়—আদি হইতে অন্ত পর্য্যন্ত তাহার প্রত্যেক ঘটনা অগ্ন ঘটনাগুলির সহিত নিবিড় সম্বন্ধে আবদ্ধ থাকে। সুতরাং ঐ ধারাবাহিক ঘটনাবলীর যাহা

প্লট-গঠন-সম্বন্ধে
আরিস্তোতলের উপদেশ

স্বাভাবিক পরিণতি তাহা ভিন্ন নাটকের অগ্ন
প্রকার উপসংহার হইতে পারে না। পাশ্চাত্য
নাট্যজগতের ভরতমুনি আরিস্তোতল পুনঃ পুনঃ

এই কথাই বলিয়াছেন। তিনি লিখিয়াছেন,—“Tragedy is an imitation of an action that is complete and whole...A whole is that which has a beginning, a middle and an end...A well-constructed plot, therefore, must neither

begin nor end at haphazard.” অর্থাৎ ট্রাজেডির বিষয়বস্তু হইতেছে—আদি হইতে অন্ত পর্য্যন্ত একটি সমগ্র ক্রিয়া, সুতরাং তাহা যেখানে সেখানে আরম্ভ ও যেমন তেমন করিয়া শেষ করা চলে না। আরিস্তোতল যে এই কারণে অসম্বন্ধ-উপকাহিনী-সংবলিত নাটকের নিন্দা করিয়াছেন, তাহা দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকসমূহের আলোচনা-কালে বলিয়াছি। ‘ট্রাজেডি’-সম্বন্ধে এই উপদেশ দেওয়া হইলেও ‘কমেডি’-সম্বন্ধেও যে ইহা প্রযোজ্য তাহা বলা বাহুল্য।

আর একটি কথা। অগ্ণাত ক্ষেত্রের ন্যায় শিল্প ও সাহিত্যে ক্ষেত্রেও অনাবশ্যক বাহুল্য ও রসের অপপ্রয়োগাদি দোষ সর্বথা পরিবর্জনীয়। অল্পযুক্ত স্থানে সুন্দর বস্তুও কুৎসিত বলিয়া প্রতীয়মান হয়। পক্ষান্তরে উপযুক্ত স্থানে কুৎসিতও সুন্দর রূপ ধারণ করে। মেকলে ঠিকই বলিয়াছেন, “The sure sign of a general decline of an art is the frequent occurrence, not of deformity, but of misplaced beauty.” নাট্যকার পূর্ণ রসভাণ্ডার বা অতুল শব্দসম্পদের অধিকারী হইতে পারেন, কিন্তু যদি তিনি উপযুক্ত

রসের অপপ্রয়োগ ও অযথা-
বাহুল্য সর্বথা বর্জনীয়

স্থানে তাহা প্রয়োগ না করিয়া যেখানে সেখানে তাহার ছড়াছড়ি করেন তাহা হইলে কেবল তাহার অপব্যয় করা হয় না, পরন্তু সৌন্দর্য্য-বৃদ্ধির নামে কেবল কদর্য্যতারই সৃষ্টি করা হয়। ঐশ্বর্য্য থাকিলেই হয় না, তাহা উপযুক্তরূপে ব্যবহার করিবার কৌশলও শিক্ষা করা চাই। রসিকতা ও বাক্পটুতা উভয়ই বাঞ্ছনীয়, কিন্তু ইহাদের অযথা প্রয়োগ বা অতিরিক্ত বাহুল্য সকল সময়েই বিরক্তিকর হইয়া উঠে। তাই মেকলে বলিয়াছেন, “In general, tragedy is corrupted by eloquence and comedy by wit.” অভিজ্ঞ ও রসজ্ঞ নাট্যকারগণ তাহা জানেন। সেইজন্য তাঁহারা স্থানাস্থান বিচার করিয়া যথোপযুক্ত বাক্য প্রয়োগ করিয়া থাকেন এবং “অযথা বাহুল্য” দোষ সকল সময়ে পরিহার করিয়া চলেন।

আমার শেষ বক্তব্য এই যে, আমাদের নাটকের যথার্থ

উন্নতিসাধন করিতে হইলে কি নাট্যকার, কি অভিনেতা, কি দর্শক, সকলকেই নাট্যবিষয়ে অল্পবিস্তর শিক্ষিত করিয়া তুলিতে হইবে। আমাদের দেশের শিক্ষিত নাট্যাশুরাগী ব্যক্তিগণ যদি এ বিষয়ে মনোযোগী হন তাহা হইলে অনেকটা কাজ হইতে পারে। আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ও এ বিষয়ে যথেষ্ট সাহায্য করিতে পারেন। আমেরিকার বিশ্ববিদ্যালয়গুলিতে নাট্যশাস্ত্র ও নাট্যরচনার কলা-কৌশল শিক্ষার রীতিমত ব্যবস্থা আছে। ইংল্যান্ড এখনও ততদূর অগ্রসর না হইলেও নিশ্চেষ্ট নয়। লিবারপুল বিশ্ববিদ্যালয় নাট্যবিষয়েব অনুশীলনের জন্ত স্বতন্ত্র অধ্যাপক নিযুক্ত করিয়াছেন এবং লণ্ডন

নাটক ও নাট্যকলার
উন্নতির জন্ত বিদেশী
বিশ্ববিদ্যালয়সমূহের চেষ্ঠা

বিশ্ববিদ্যালয় নাট্যবিষয়ে পারদর্শিতার জন্ত

বিশেষ ডিপ্লোমা দিবার ব্যবস্থা করিয়াছেন।

এই ডিপ্লোমা পাইতে হইলে নাট্যবিষয়ের—

ঔপপত্তিক (Theoretical) ও ব্যবহারিক (Practical)—উভয় অংশই পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে অধ্যয়ন ও অনুশীলন করিতে হয়। অক্সফোর্ড ও কেম্ব্রিজ বিশ্ববিদ্যালয়েরও এদিকে দৃষ্টি পড়িয়াছে। তাঁহারা এক্ষণে নাট্যচর্চা ও নাট্যাভিনয়-সম্বন্ধে ছাত্রদিগকে যথেষ্ট উৎসাহ দিতেছেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়গুলি এখনও পর্য্যন্ত এবিষয়ে উদাসীন হইয়া রহিয়াছেন। যাহা হউক, হতাশার কারণ নাই। পূর্বোক্ত বিশ্ববিদ্যালয়গুলিও সহসা এ বিষয়ে এতদূর অগ্রসর হন নাই। ক্রমশঃ তাঁহারা নাট্যচর্চার প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করিয়াছেন। উদাহরণ-স্বরূপ কেম্ব্রিজ বিশ্ববিদ্যালয়ের কথা বলা যাইতে পারে। আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ে যেমন পূর্বে বাংলা ভাষার বিশেষ আদর ছিল না, কেম্ব্রিজ বিশ্ববিদ্যালয়ে তেমনই ইংরেজী সাহিত্যের স্থান অতি নিম্নে ছিল। ১৯১২ খ্রীষ্টাব্দে সুপ্রসিদ্ধ অধ্যাপক সার আর্থার কুইলার-কোউচ্ এই বিশ্ববিদ্যালয়ে যখন ইংরেজী সাহিত্য অধ্যাপনার ভার গ্রহণ করেন, তখন তথায় “টাইপস্” বা অনাস্ পরীক্ষায় ইংরেজী সাহিত্যকে মধ্যযুগের ও আধুনিক ভাষা-সমূহের একটি ক্ষুদ্র অংশমাত্ররূপে গণ্য করা হইত।

কিন্তু সার অর্থার আসিয়া ইংরেজী সাহিত্যের মর্যাদা প্রতিষ্ঠার জন্য বন্ধপরিকর হন এবং তাঁহাবই আশ্রয় চেষ্টার ফলে ঐ বিশ্ববিদ্যালয়ে ইংরেজী সাহিত্যের স্বতন্ত্র টাইপসের ব্যবস্থা হয়। যখন এইরূপে ইংরেজী সাহিত্যের রীতিমত অধ্যাপনা ও অনুশীলন আরম্ভ হইল, তখন ঐ সাহিত্যের অগতম প্রধান অংশ নাট্যসাহিত্যের যথেষ্ট পরিমাণে আদর বাড়িয়া গেল। আমরা দেখিয়াছি। এদেশেও যখন হিন্দু-কলেজ প্রতিষ্ঠিত হয়, তখন সেখানে ইংরেজী সাহিত্যের সহিত ইংরেজী নাটক বিশেষ ভাবে পঠিত হইত এবং তাহার ফলে কলেজের ছেলেদের মধ্যে ইংবেজী নাটক অভিনয় করিবার জন্য একটা প্রবল স্পৃহা জাগিয়া উঠে। কিন্তু বাংলা ভাষা বা বাংলা নাটকের প্রতি

আমাদের নাট্যসাহিত্যের
উন্নতিসাধনে কলিকাতা
বিশ্ববিদ্যালয় কিংবা সাহায্য
করিতে পারেন

তাঁহাদের বিশেষ শ্রদ্ধা ছিল না। যাহা হউক,
আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ে এখন বাংলা ভাষার
একটা বিশিষ্ট স্থান হইয়াছে এবং বাংলা
নাটকও বাংলা পাঠ্যপুস্তকের তালিকাভুক্ত

হইয়াছে। বাংলা ভাষা প্রবেশিকা পরীক্ষা পর্য্যন্ত শিক্ষার বাহনরূপে গৃহীত হইয়াছে এবং অচিরে ইহাকে রাজভাষা ও উচ্চতর শিক্ষার বাহনরূপে ব্যবহার করিবার ব্যবস্থা হইতেছে। ছাত্রদের মধ্যেও বাংলা সাহিত্যের চর্চা পূর্বাপেক্ষা অনেক বৃদ্ধি পাইয়াছে। অতএব আশা করা যায়, আমাদের বিশ্ববিদ্যালয় অন্যান্য বিষয়ের ন্যায় দেশীয় নাটকের অনুশীলন-বিষয়েও পাশ্চাত্য বিশ্ববিদ্যালয়গুলির অনুগামী হইতে এখন আর কুণ্ঠিত হইবেন না। সৌভাগ্যক্রমে ইতিপূর্বেই কর্তৃপক্ষ দেশীয় সঙ্গীত ও স্ক্রুকারকলা-চর্চার প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করিয়া সে বিষয়ে অধ্যাপনার ব্যবস্থা করিয়াছেন। এখন যদি দেশীয় নাটক ও নাট্যকলার চর্চাও এই বিভাগের অঙ্গীভূত করিয়া দেওয়া যায়, তাহা হইলে ভবিষ্যতে ইহার জন্য একটা স্বতন্ত্র বিভাগ প্রতিষ্ঠা করা দুরূহ হইবে না। এই সঙ্গে কতিপয় পাশ্চাত্য বিশ্ববিদ্যালয়ের ন্যায় আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ও যদি একটি নিজস্ব রঙ্গমঞ্চ-স্থাপনের চেষ্টা করেন, তাহা হইলে ভাল হয়। দেশের

শ্রেষ্ঠ মনোবিবৃন্দ-কর্তৃক পরিচালিত এরূপ একটি রঙ্গালয় যে একটি আদর্শ শিক্ষালয় হইবে তাহাতে সন্দেহ নাই, কারণ সাধারণ নাট্যালয়ের মত জনপ্রিয়তার খাতিরে এখানে কোন নিকৃষ্ট নাটকের অভিনয় করা সম্ভবপর হইবে না। প্রমাণস্বরূপ “কলিকাতা ইউনিভার্সিটি ইনস্টিটিউটে”র নাট্যাভিনয়ের কথা উল্লেখ করা যাইতে পারে। একসময়ে এই সমিতির সুশিক্ষিত ছাত্রসভাগণ তাহাদের সুন্দর অভিনয়ের দ্বারা কেবল নিজেরাই খ্যাতি অর্জন করেন নাই, পরন্তু তাহাদের মধ্যে শিশিরকুমার-প্রমুখ কয়েকজন লক্ষপ্রার্থিত অভিনেতা সাধারণ রঙ্গালয়েও নবযুগ প্রবর্তন করিতে সমর্থ হইয়াছেন।

কিন্তু এ বিষয়ে পূর্ণসাফল্য লাভ করিতে হইলে আমাদের বর্তমান প্রাথমিক শিক্ষাপদ্ধতিরও পরিবর্তন করা আবশ্যক হইবে, কারণ ভিত্তি দৃঢ় না হইলে তাহাব উপর উচ্চ সৌধ নির্মাণ করা যায় না। এখন আমাদের প্রাথমিক বিদ্যালয়গুলিতে কেবল লিখিতে পড়িতে ও অঙ্ক কষিতে শিক্ষা দেওয়া হয়। ইহাব উপর সম্প্রতি

পূর্ণ মানবজীবনের বিকাশসাধন
কাবতে হইলে বর্তমান
শিক্ষাপ্রণালীর আমূল
সংশোধন আবশ্যক

কিছু কিছু শিল্প, ব্যবসায় ও কৃষি শিক্ষা
দিবারও চেষ্টা করা হইতেছে। অবশ্য এই
দুই প্রকার শিক্ষাবই উদ্দেশ্য এক—ভবিষ্যতে
ছাত্রছাত্রীদের কিছু অগ্রসংস্থানেব উপায় করিয়া

দেওয়া। জীবনরক্ষার জগৎ জীবমাত্রেরই যে একপ শিক্ষার প্রয়োজন আছে, তাহা অবশ্য আমরা সকলেই স্বীকার করি। কিন্তু মনুষ্যজাতির বিকাশের পক্ষে যে এ শিক্ষা যথেষ্ট নয় তাহাও অস্বীকার করা যায় না। “চিন্তারঞ্জিনী বৃত্তি” প্রভৃতি কয়েকটি বিশিষ্ট বৃত্তিই মানবকে অগ্ন জীবের উপর শ্রেষ্ঠত্ব দান করিয়াছে এবং এইগুলিই আমাদের সকল কৃষ্টির ভিত্তি। সুতরাং পূর্ণ-মানবত্ব লাভ করিতে হইলে শিক্ষা ও সাধনার দ্বারা এই বৃত্তিগুলিরই পূর্ণবিকাশ-সাধনের চেষ্টা করা আবশ্যক এবং এ চেষ্টা শৈশবকাল হইতেই আরম্ভ করা উচিত, কারণ এ বিষয়ে শিক্ষা গ্রহণ করিবার জগৎ যে দুই শক্তির বিশেষ প্রয়োজন—অনুকরণ-শক্তি ও কল্পনা-শক্তি—সে দুই শক্তিই শিশুর

মধ্যে অতি প্রবল অবস্থায় বর্তমান থাকে। বলিতে গেলে, শিশু-মাত্রেরই অভিনেতা হইয়া জন্মায় ও অবিমিশ্র কল্পনা-রাজ্যে বাস কবে। সে অপরকে যাহা করিতে দেখে, সুদক্ষ অভিনেতার গায় সে তাহা অনুকরণ কবে এবং এইরূপে তাহার জ্ঞানের সীমা বাড়িয়া চলে। সে যে গল্প শুনে অবিলম্বে নিজেকে তাহার নায়করূপে কল্পনা করিয়া বসে এবং মহানন্দে কল্পনার অশ্রু চড়িয়া সে “সাত-সমুদ্রুব তেব নদী” পাব হইয়া যায়। বস্তুতঃ সকল শিশুর মতোই এবদ্বন্দ্বনাথের “বীরপুরুষ” শিশুর সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। এ হেন শিশুর কল্পনা-প্রবাহ বন্ধ করিয়া বাঁহারা তাহাকে কেবল অন্ধ কষাইয়া মানু্য করিতে চাহেন তাঁহাদের বুন্দির প্রশ সা করা যায় না। তাঁহাদের মনে বাখা উচিত এই কল্পনা-প্রাচুর্যই সকল সাহিত্য ও কৃষ্টিব জনক। অতএব তাহাকে দমন করিতে চেষ্টা না করিয়া উৎসাহদান করাই উচিত। বস্তুতঃ শিশুরা যে সকল সদ্গুণ লইয়া জন্মগ্রহণ করে সেগুলি সনাজেব সম্পাদিত। সনাজ যদি সে সম্পাদিত বন্ধণে ও বধনৈ অবতেলা কবে, তবে সে নিজেবই অনিষ্ট সাধন কবে।

সুতরাং বালকবালিকাদের জন্মগত প্রত্যেক উৎকৃষ্ট বৃত্তির বিকাশ সাধন করিতে চেষ্টা করা সমাজহিতৈষিত্বেরই কর্তব্য। সুবিখ্যাত

অভিনয়-শিক্ষা কিশোবোব
শিক্ষার একটি পথোদনীত
অঙ্গ বলিয়া গণ্য করা
উচিত

ফবাসী লেখক ও দার্শনিক কসো তাঁহার
Roman নামক সুপ্রসিদ্ধ গ্রন্থে বালকবালিকা
দেব শিক্ষা-বিষয়ে সমাজেব এই কর্তব্য-সম্বন্ধে
সাধারণেব (বিশেষতঃ জননীগণেব) দৃষ্টি সর্ব-

প্রথমে আকর্ষণ করেন। তাঁহাব এই গ্রন্থেব দ্বাবা অনুপ্রাণিত হইয়া
Countess de Genlis নামে এক সম্ভ্রান্ত ফবাসা মহিলা .৭৭৬
খ্রীষ্টাব্দে তাঁহার পরিবারস্থ বালকবালিকাদেব শিক্ষার জন্ত Theatre
of Education for Children নামে একটি বঙ্গালয় স্থাপন করেন
এবং স্রয়ঃ কিশোবোপযোগী কতিপয় নাটক লিখিয়া তাহাদের দ্বারা
অভিনয় করান। তাঁহার এই বঙ্গালয় কয়েক বৎসর ধরিয়া
চলিয়াছিল এবং এই সদ্দৃষ্টান্ত নানা স্থানে অনুসৃত হইয়াছিল। এখন

ইউরোপে ও আমেরিকায় একপ বহু রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। তন্মিত্ত তথাকার বিদ্যালয়সমূহেও বালকবালিকাদের দ্বারা নাট্যাভিনয়ের রীতিমত ব্যবস্থা করা হইয়াছে। বলা বাহুল্য তাহাদের অভিনয়ো-পযোগী বহু নাটকও এই সঙ্গে লিখিত হইয়াছে ও হইতেছে। এই সকল নাটক অভিনয়ের ফলে যে, কিশোরছাত্রগণের বোধশক্তি, রসানুভাবকতা ও কল্পনাশক্তি বহুলপরিমাণে বর্ধিত হয় তাহা অভিজ্ঞ ব্যক্তিমাতেই স্বীকার করিবেন। এই সকল ছাত্র পরে কেবল বিশ্ববিদ্যালয়েব রঙ্গালয়ে শিক্ষিত অভিনেতা যোগায় না পরন্তু সাধারণ বঙ্গালয়ে রসজ্ঞ দর্শকগণের সংখ্যা বহুল পরিমাণে বৃদ্ধি কবিয়া স্বদেশের নাটক ও রঙ্গালয়েব উন্নতিব পক্ষে যথেষ্ট সহায়তা করে। কেবল তাহাই নহে। অভিনয়-শিক্ষাকালে স্বরসাধনা ও আবৃত্তিকলাজ্ঞান-লাভের ফলে তাহারা যে বাক্পটুতা অর্জন করে তাহা উত্তরকালে তাহাদের সামাজিক প্রতিপত্তি-লাভের পক্ষেও বিশেষ কাণ্ডাকরী হয় কারণ এই গণতান্ত্রিক যুগে কি রাষ্ট্রে, কি সমাজে, সাধারণতঃ ব্যক্তিগণই নেতৃত্ব লাভ কবিয়া থাকেন। গতএব আমি আশা করি আনাদের বর্তমান শিক্ষানিয়ন্ত্রণ আনাদেব বিদ্যালয়সমূহে যে নতন শিক্ষাপ্রণালী প্রবর্তন কবিতে প্রবৃত্ত হইয়াছেন, তাহাতে আনাদেব শিক্ষার এই অভাবটিও পূরণ কবিলার ব্যবস্থা থাকিবে। ইহার জগ্য অবশ্য কিশোরদের উপযোগী স্বতন্ত্র নাটক প্রস্তুত করা আবশ্যক হইবে, কারণ “বালকবালিকাদেব উপযোগী” বলিয়া যে সকল বাংলা নাটক এ পর্যন্ত প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদেব মধ্যে অধিকাংশই প্রকৃতপক্ষে বয়স্কদেব জগ্য রচিত নাটকসমূহের সংক্ষিপ্ত সংস্করণমাত্র। বলা বাহুল্য, পিতার পরিচ্ছদ কাটিয়া শিশুপুত্রকে পরাইবাব ব্যবস্থার জায়গাই এ সকল রচনা অসঙ্গত ও বিসদৃশ। কিশোরচিত্তের বিকাশ-সাধনে বা তাহার আনন্দ বধানে এ সকল নাটক প্রকৃতপক্ষে কোন সাহায্যই করিতে পারে না। কিন্তু এজগ্য চিন্তিত হইবার প্রয়োজন নাই। নাট্যাভিনয় কিশোরদের শিক্ষার প্রয়োজনীয় অঙ্গ বলিয়া গৃহীত হইলে তাহাদের উপযোগী নাটক যে আঁচরে যথেষ্ট পরিমাণে লিখিত হইবে তাহাতে সন্দেহ নাই।

